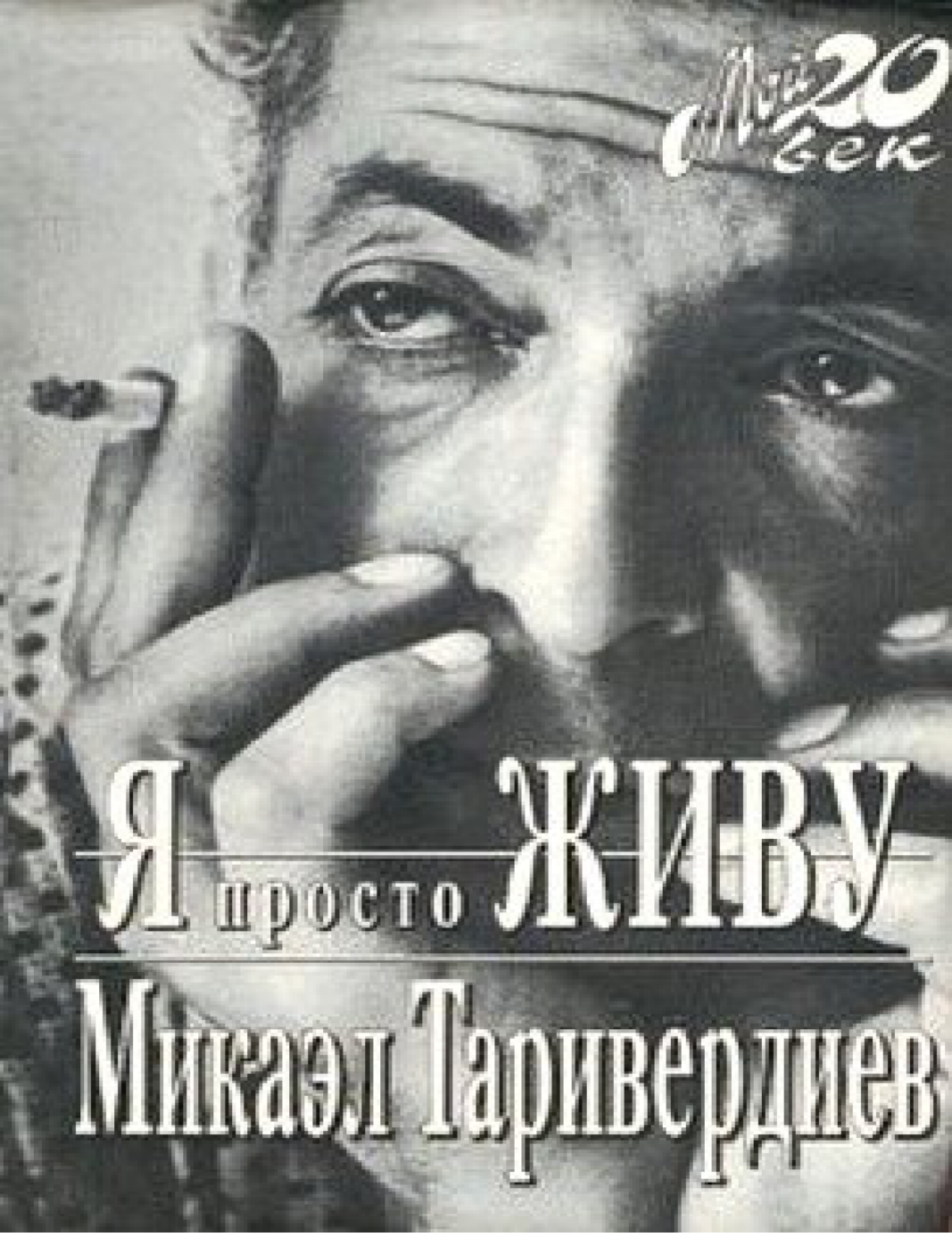

Лик 20 век
Я просто ЖИВУ
Микаэл Таривердиев

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Возможно, не каждый узнает лицо с обложки этой книги - задумчивое лицо с умными, чуть грустными глазами. Но музыку этого человека знают все, ибо невозможно найти таких, кто ни разу не смотрел «Иронию судьбы», «Семнадцать мгновений весны», «Короля-Оленя» или другие фильмы, «озвученные» Микаэлом Таривердиевым. В славной плеяде «шестидесятников» Таривердиев стоит плечом к плечу с такими фигурами, как Тарковский, Окуджава, Ахмадулина. Но его воспоминания - не только об «оттепели». В них и детская память о войне и репрессиях, и сложный, порой противоречивый взгляд на семидесятые, и предвкушение перемен во время перестройки... Несколько десятилетий жизни страны, аура ее культуры описываются автором то с непередаваемым лиризмом, то с беспощадной иронией. Внезапный уход помешал Микаэлу Леоновичу завершить работу над мемуарами. К печати их подготовила жена композитора, Вера Таривердиева. Ее перу принадлежит и последняя глава книги.

- Микаэл Таривердиев
  - От издательства
  - Тбилиси — полифонический город
  - Растиньяки шестидесятых
  - Я такое дерево
  - Корабль дураков
  - Театральный роман
  -
  - Я, Вера
  - Иллюстрации
- notes
  - Note1

Микаэл Таривердиев
Я просто живу

"Впереди, мне казалось, меня ждет только радость…"

От издательства

Микаэл Таривердиев ушел из жизни на взлете. Было еще столько замыслов… Один из них — мемуары, оборвавшиеся, как мелодия, на высокой ноте…

Можно ли подхватить мелодию, завершить ее, дописать те ноты, которые автор не успел сложить в финал? Этот нелегкий труд взяла на себя жена и друг Микаэла Леоновича — Вера Гориславовна Таривердиева. Она не только подготовила к печати обширный рукописный материал, но и написала заключительную главу, придавшую книге логическое завершение.

Незаконченная мелодия обрела жизнь.

Фотографии, вошедшие в книгу, отобраны Верой Гориславовной из огромного семейного архива Таривердиевых (кстати, Микаэл Леонович сам был отличным фотографом). Ее перу принадлежат и подписи к ним. И это не сухие справки — кто, где и с кем изображен, — а живой и теплый рассказ о близком человеке.

И совсем не случайно здесь можно прочесть: «он любит», «он чувствует», «он считает»… Ведь еще Лев Толстой говорил, что любовь и память любящих побеждают смерть.

…Недавно Микаэлу Таривердиеву была в третий раз присуждена премия «Ника» за лучшую музыку к кинофильму. Получала «Нику» его жена Вера.

Тбилиси — полифонический город

«Разве не заметно, что я — единственный», — отвечаю я, когда меня спрашивают, есть ли у меня брат или сестра.

Синее небо моего детства, небо Тбилиси, жаркое лето, воздух, напоенный запахом южной зелени и настолько густой, что, кажется, его можно резать ломтями. И мама. Мама, которая идет мне навстречу. У меня захватывает дух, я не вижу ее лица — только сияние, исходящее от него.

Дом, в котором я родился, когда-то весь принадлежал нашей семье, вернее, семье моей мамы. Старинный, построенный в виде буквы «П», он всегда казался мне громадным. Когда я увидел его много позже, он показался мне меньше. Или просто я стал взрослым? Это был красивый, даже для Тбилиси, дом в три этажа с большим двором, в котором был фонтан и огромное тутовое дерево.

От дома к реке спускался парк около километра длиной. Рядом с домом — церковь или, скорее, часовня. В общем, родовое гнездо. Акоповы — фамилия моей мамы — хорошо были известны в Тбилиси. Один из дядей моей мамы был какое-то время городским головой. А еще был беспутный дядюшка. Он считался чрезвычайно легкомысленным и постоянно подвергался осуждению, хотя был человеком вполне безобидным. Когда он загуливал, ехал кутить, то нанимал три экипажа. В одном ехал он сам, в другом ехала его шляпа, в третьем — трость. Даже до меня дошли возмущенные рассказы о его поведении. Странно, но в Тбилиси сохранилось немало людей как бы из прошлого, из старой жизни. Во многом именно они задавали тон в городе даже в советское время. В Грузии слово «товарищ» не вытеснило слово «господин». К старшим часто обращались «батоно». А старые фамилии по-прежнему пользовались уважением.

Наш дом после революции экспроприировали. В парке был построен санаторий, а в самом доме поселили разных людей. Сначала нам оставили три комнаты, потом две, а когда отец с матерью переехали в государственную квартиру, оставшаяся часть семьи ютилась уже в одной.

Кура, шумная, бьющая по гранитным набережным, а там, где их нет — по отшлифованным камням. Я долго был убежден, что реки бывают только такими. Они просто должны быть стремительными, коварными, с водоворотами, которые таят в себе завораживающую опасность. Конечно, я читал о других реках, но, когда оказался в России и впервые увидел Волгу, я изумился спокойствию и равнодушию огромной массы воды,

которая никуда не стремится. И только кинув палочку, я понял, что водяная масса все-таки движется. Это было совсем не похоже на ту горную реку, в которой семилетний мальчишка, каким я себя помню, никак не может устоять на ногах.

Лето. Мама ушла на работу. Отец тоже. Я болтаюсь без дела при Марусе — домработнице, которая жила с нами. Маруся тоже куда-то отправляется, а дворовые мальчишки зовут меня в бассейн. Мне ужасно интересно, ведь это первый настоящий плавательный бассейн в Тбилиси. Мы долго едем на трамвае, но зря — воду спустили, профилактика. Мы бежим к реке, это совсем недалеко. Ребята решили искупаться — в этом месте набережной нет. Стали раздеваться. Сняли рубашки, сняли сандалии, брюки. Прыгнули в воду. И я тоже. Но плавать я не умею. Сказать стесняюсь. Меня несет, но я молчу. Ребята понимают, что происходит, — я среди них самый младший, — и начинают кричать. Какой-то незнакомый молодой человек прыгает в воду, подхватывает меня, но выйти на берег тоже не может. И мы плывем вдоль берега. Я помню, что все время спрашивал его: «Вам удобно?». «Заткнись, не мешай!», — кричал он. Так он проплыл со мной полгорода, от цирка до рынка, наверное, километра полтора, пока не появилась набережная и лестница. Там парень меня вытащил, и мы, мокрые, пошли обратно. Только тогда я действительно испугался. Почему я не сказал, что не умею плавать?

Вернувшись домой, тайно высушил одежду. Ночью мне стал сниться бурный поток. Вода меня несет, а я тону, тону. Я не спал несколько дней. У меня поднялась температура. Мама допытывалась, в чем дело. Но я молчал. Уже потом она случайно узнала об этой истории.

А к Марусе по субботам приходил солдат. Он сидел на кухне и пил чай. Это вызывало во мне живейшее любопытство. Как-то в субботу Маруся повела меня в парк культуры и отдыха. Там только что построили парашютную вышку. Здоровенную. Она привела меня в абсолютное исступление. Я до сих пор помню это совершенно сумасшедшее желание прыгнуть с вышки. Но как это сделать втайне от Маруси? Тут как раз очень кстати появился солдат и стал весело болтать с нею. Я же, выпросив немного мелочи на мороженое, оказался у кассы парашютной вышки.

— Мне билет, — протянул я гривенник.

— Нет, мальчик, нужно взвеситься, — ответила кассирша.

Я взвесился.

— Можешь. — Билет мне был продан.

Я побежал к лестнице. Но чем выше я поднимался, заглядывая через решетки вышки, чем дальше от меня удалялась

земля, тем меньше мне хотелось прыгать. И я стал уступать дорогу тем, кто поднимался за мной. И все-таки я поднялся. Когда взглянул вниз, душа ушла в пятки. Нет, не в пятки. Душа целиком влезла в горло. В животе стало холодно, а сердце стучало в глотке, в носу, в ушах, в глазах. Но не в пятках. И я опять не говорю: «Я не хочу». Я позволяю служителю надеть на меня брезентовые лямки. Огромный раскрытый парашют сам тянет меня к барьеру. Барьер распахивается, меня выбрасывает, и я, как куль, ухаю вниз. Лечу камнем, пока стропы не натягиваются, и зависаю в нескольких десятках метров над землей. Веса не хватает, чтобы приземлиться, — мне всего пять лет. Я вижу, как моя Маруся бегает вместе с солдатом внизу, все такое маленькое-маленькое, люди кричат. Я подтягиваюсь на руках и все-таки постепенно спускаюсь. В голове — одна мысль. Чтобы Маруся не сказала маме. Об этой истории мама узнала через много лет.

А вот об истории с пистолетом так никто и не узнал. У меня был друг Игорь Агладзе (Агладзе — известная в Грузии фамилия, отец Игоря был инженером, дядя — президентом Академии наук Грузии). Как-то мы с ним были у меня дома. Одни. И вдруг обнаружили ключи от ящика отцовского письменного стола. Движимые любопытством, открыли и увидели настоящий браунинг! Отдельно лежала кобура и начатая пачка патронов. Удержаться от того, чтобы не пострелять, мы не могли. Мы помчались на чердак — наша квартира была на последнем этаже, — забрались на крышу и, как сейчас помню, выстрелили в водосточную трубу. Один раз он, один раз я. Что началось! Свистки, суета, мы мигом спустились домой, почистили пистолет подсолнечным маслом, отстрелянные гильзы спустили в унитаз. Тут-то и раздался звонок в дверь. Дело в том, что наш дом находился на улице, по которой ездил на работу и с работы первый секретарь ЦК Грузии Чарквиани. Перед тем как должен был появиться Чарквиани в своем роскошном «ЗИС-110», улица заполнялась людьми, энкавэдэшниками. Именно в такой момент мы и затеяли стрельбу.

— Не слышали ли вы стрельбу? — спросили появившиеся в дверях люди в черных костюмах.

— Нет, — ответили мы. — Кажется, хлопнула хлопушка.

— А кто дома из взрослых?

— Никого.

Они прошли в квартиру, все осмотрели, убедились, что никого нет, и ушли, убежденные, что семилетние мальчишки стрелять не могли. Что было бы с отцом, если бы они нас заподозрили!

В городе появлялся запах арбуза. Свежего арбуза. Это шел снег. Снежинки таяли на лету, асфальт покрывался дождевой пленкой. Ужасно обидно! Но иногда все же снег покрывал землю, вечнозеленые деревья. Это был праздник! Мы высыпали на улицу, тащили запрятанные по чуланам санки, веселье продолжалось до первых солнечных лучей. Снег исчезал. Но весной все вновь становилось белым — цвели вишни. И сирень, огромное количество сирени. Ужасно любил праздник Первого мая. Черешню продавали прямо на улицах. Гроздья черешни, нанизанной на палочки, как виноград. Мороженщицы, веселые, в чистых белых халатах, с повозками на двух колесиках с ручкой.

Дом, в котором прошли мои детство и юность, стоял на горе. Он тоже был построен в виде буквы «П». Балконы выходили во внутренний двор, располагавшийся на трех уровнях, которые соединялись между собой двумя полукруглыми лестницами. Окна распахнуты, и отовсюду несется музыка. Шуберт. Этюды Черни. Из какого-то окна — неумело подбираемая грузинская мелодия. Где-то звучит радио. Все это смешивается, но не создает впечатления дисгармонии. Музыка звучит негромко, ненавязчиво. Она как бы часть жизни, продолжение этого двора, этого города. Она не выставляется напоказ. Она просто живет. Иногда вечерами за каким-нибудь окном, а то и просто на балконе собираются мужчины и начинается знаменитое грузинское музицирование, абсолютно непонятное мне и по сей день. Как люди, никогда нигде не учившиеся, встречающиеся, быть может, в первый раз, с такой точностью на ходу аранжируют мелодию на четыре, пять, шесть голосов? Это полифония самого высокого класса. Не могу этого понять и восхищаюсь бесконечно.

Возможно, предки грузин жили в горах, и полифонические ходы, такие, как канон, были подсказаны им эхом гор, а потом родились более сложные формы? Может быть, сама земля эта столь удивительно красива и щедра, что не петь невозможно? Я не знаток фольклора, и в грузинском мелосе есть, наверное, песни и о тяжелой доле. Но то, что я слышал в детстве, — это песни о любви, о нежности, о красоте. Я вырос на этом пении. И еще на Шуберте.

Моя тетка Маргарита училась в консерватории. Это была младшая сестра моей матери, всеобщая любимица. Веселая и легкомысленная. Она признавала только одного композитора — Шуберта. Из-за этого у нее были постоянные неприятности с педагогами. Она не хотела учиться по программе, она хотела петь только Шуберта. Ее голос лучше всего звучал, как она считала, в туалете. Она там закрывалась и пела. Кончилось тем, что с

третьего курса она ушла из консерватории. Но первая музыка, которую я вспоминаю осознанно, были романсы и песни Шуберта. Я люблю их и по сей день. Они по-прежнему вызывают во мне восторг своей прозрачностью, чистотой, благородством.

Музыкой я стал заниматься почти случайно. Просто у наших соседей был рояль. Я стал так часто к ним наведываться и брыньчать, что сосед, не выдержав, сказал: «Пусть папа купит тебе пианино». Так все и началось. Очень быстро мне надоело играть гаммы, упражнения, пьесы Майкапара и сочинения типа «Похороны куклы». Какая кукла! Никакой куклы у меня не было! Само название унижало мое достоинство. А играть пьесы посложнее я пока не мог. Так что же делать? Я стал делать то, что мне было интересно — сочинять.

Главной моей мечтой было научиться записывать. Любопытная вещь. Когда я научился записывать, я понял один закон: первая стадия обучения или умения — ты записываешь музыку, и на поверку она оказывается гораздо беднее и неинтереснее того, что ты воображал и играл. Следующая стадия — ты записываешь придуманную музыку, и она звучит так, как ты себе ее представлял. И уже гораздо позже — ты записываешь сочиненную музыку, и она звучит интереснее, чем ты воображал. Но это я понял много лет спустя.

Моя мама относилась ко всему очень серьезно. Учиться так учиться. А у меня появилась новая страсть — чтение. Я читал все подряд, безостановочно, я пытался обмануть маму и Марусю. Ставил на пюпитр книжку, под нее что-то импровизировал.

Мама, приходя с работы, интересовалась у Маруси:

— Играл?

— Играл.

Ведь, занимаясь своими делами на кухне, она и вправду слышала мои экзерсисы. В результате у меня развилась довольно высокая техника. Просто я много читал.

Ощущение красоты, детское ощущение любви, когда кажется, что весь мир тебя любит. Не только твои родители, но и все, все, все. Когда не покидает ощущение, что только выйди в мир — и ты получишь нежность прохожих в ответ на свою. Я помню это свое доверие ко всем вокруг.

А еще я помню шепотки, разносившиеся по двору. Что-то скрывали от детей, но мы многое понимали, и многое, очень многое, врезалось в детскую память. «Взяли дядю Левона с третьего этажа. И тетю Нино с четвертого». Сначала шепотков было меньше, потом взрослые шептались все чаще. Что означало слово «взяли»? Куда взяли? Когда они вернутся? Я не мог понять. Много позже стало ясно, что оттуда, куда «взяли», мало кто

возвращался.

Я дружил с двумя девочками. Их звали Джемма и Джесси. Мы жили на одном этаже. Взяли их мать. Во дворе шептались, стараясь, чтобы мы, дети, не слышали. Но на самом деле мы иногда знали больше всех остальных, взрослых. Про мать Джеммы и Джесси говорили, что ее НКВД взял за то, что она турецкая шпионка. У меня это никак не укладывалось в голове. Шпионов я знал, я их видел в фильме «Ошибка инженера Кочина». Видели мы шпионов и в других фильмах. Они были коварными, двуличными, злобными. Слово «шпионка» никак не вязалось с обликом матери Джеммы и Джесси, от которой пахло сдобным печеньем — она им всегда угощала детей, в том числе и меня, — у которой были такие добрые руки, такие добрые глаза. Но когда я сказал об этом нашему сапожнику Сурену, что сидел в подвале, в маленькой каморке, заставленной старыми башмаками, морщинистый добрый человек ответил: «Замолчи и никогда об этом никому не говори. Иначе будет плохо твоим папе и маме». Он почему-то курил не папиросы, а всегда скручивал что-то из прозрачной бумаги. Это вызывало во мне живейший интерес.

У Сурена была большая семья. Он много работал, чтобы ее прокормить. Когда мы приходили к нему в каморку, он выгонял нас: «Тут пахнет кожей, ступайте на улицу». Это был удивительно спокойный человек, смирившийся со всем — с нищетой, со своей судьбой, а главное — с отсутствием каких-либо надежд. Впрочем, может быть, я это додумываю сейчас, для себя. Может быть, он и не ждал ничего, ничего не требуя от жизни. Он тихо напевал старинные армянские песни. Любимая его песня «Ах сирун, сирун» («Ах любовь, любовь»). Если он не пел, то молчал. Он никогда не назначал цену за свою работу, брал то, что ему давали. Люди вели себя по отношению к нему удивительно порядочно: даже те, что были бедны, давали ему порой больше, чем стоила его работа.

Наша семья во дворе считалась состоятельной. Отец был директором Госбанка Грузии. За ним приезжала машина. Как сейчас помню этот черный «паккард». Почему «паккард», а не «эмка», не знаю. Один раз отец, когда я оказался у него в банке, взял меня с собой в кладовую. Любопытная штука — он шел туда не один, а вместе с бухгалтером и кассиром. У каждого был свой ключ от своего замка. Всего же там их было три. Повернулось большое колесо, дверь отворилась, и мы оказались среди полок, буквально набитых деньгами. На меня это не произвело никакого впечатления. Ну просто никакого. Другое дело — рубль. На него можно было многое купить…

Мама работала в Главном статистическом управлении и была заведующей отделом. Конечно, никакого богатства у нас не было, просто общественное положение, которое занимали родители, было основой такого к ним отношения. Возможно, отчасти это происходило по инерции. Многие знали, что мать родом из состоятельной старинной армянской семьи, об этом помнили.

Кстати, предки отца появились в Армении в XIII веке, вместе с христианским отрядом войска Чингисхана, где пра-пра-пра- и так далее прадед был тысячником. Он был персидского происхождения, но осел в Армении.

В нашем доме жил еще один «обломок старой жизни». Удивительно интеллигентная семья. Месхишвили. Глава семьи когда-то был крупным юристом Грузии. Не принял революции, остался не у дел. Странно, но его не арестовали. Это был очень достойный человек, грузин в высоком смысле этого слова. Позже, когда арестовали моего отца и у нас конфисковали все, включая мое пианино, его жена, тетя Кето, сама пришла к маме и попросила пользоваться их роялем без стеснения. У них было два сына — Гиви и Ладо, много старше меня, которые ко мне очень нежно относились. Один из них стал впоследствии крупным грузинским архитектором.

Двор был пестрым. Но дружба связывала всех. Когда НКВД выдирал из этой среды очередного заложника, никто не боялся общаться с семьей «врага народа». Я прекрасно помню, с какой заботой относились к этим семьям люди, окружавшие их. Может быть, они втайне и боялись, но все же старались не дать им почувствовать себя одинокими.

Мне было около шести лет, когда однажды утром я услышал выстрел с соседнего балкона. Ни отца, ни матери не было дома. Меня некому было остановить, и я вместе с соседями вбежал в комнату, из которой раздался выстрел. И я увидел, что представляет собой череп человека, выстрелившего себе в рот. Мозги были размазаны по стене. Детей тут же прогнали, но позже я узнал, что крупный инженер Эркомаишвили застрелился, вернувшись домой с партийного собрания, где его объявили врагом народа. Он понимал, что не сегодня завтра к нему придут, и, чтобы спасти своих родных от ярлыка «семья репрессированного», предпочел застрелиться.

К нам во двор приходил шарманщик. Он был одет в старинный наряд кинто — черные шаровары, фуражку с лакированным козырьком. Он крутил шарманку, на которой сидела маленькая печальная обезьянка. Она была совсем не такая веселая, как те, о каких я читал в книжках Брема. Может быть, она была старая? А может быть, мы все ей надоели? Ведь каждый

из нас пытался потрогать ее, но шарманщик отгонял нас, а по двору лились грустные, красивые старинные мелодии. Они и сейчас звучат у меня в ушах. Почему-то он никогда не пел. Вертел ручку одноногой шарманки, которая покачивалась от его движений. И обезьянка покачивалась вместе с ней. Когда приходил шарманщик, в окнах смолкала другая музыка. Может быть, из вежливости? А может быть, всем было любопытно послушать шарманщика? Ну мы-то, ребята, естественно, бросали все. А может быть, взрослым это напоминало ту старую или, как тогда говорили в Тбилиси, «мирную» жизнь? О ней вспоминали в общем-то с тоской. И те, кто при новой власти оказались у дел, и те, что были не у дел. И те, кто по тогдашним меркам были состоятельны, и те, что были бедны. И только мы, детвора, знали совершенно точно, что в те времена, по которым вздыхали взрослые, были буржуи и угнетенные. Мы знали точно, что тогда всюду рыскала царская охранка и арестовывали хороших людей. И мы точно знали, что Павлик Морозов, который донес в ЧК на своего отца за утаенный мешок зерна, был настоящим пионером, достойным подражания. Взрослые слушали нас, никогда не возражали, но и не поддакивали. Интересно, что мы сами никогда не проецировали это на самих себя. Донести на своего отца? Это невозможно!

Война Тбилиси не затронула в прямом смысле этого слова. Практически не было бомбежек, не считая одной, в результате которой случайным снарядом был убит слон в зоопарке. Война затронула нас тем, что из каждой семьи уходили на фронт, многие семьи получили похоронки, о которых мы узнавали по крикам и плачу, раздававшимся то из одной, то из другой квартиры. Карточки на хлеб, скудная еда и затемненные окна. Мы играли в войну, ходили в противогазах, хотя никакой надобности в этом не было. О ходе войны узнавали из газет и репродукторов городской трансляционной сети, потому что радиоприемников уже не было. Перед войной только вошли в быт радиоприемники «СДВ-9» и «Т-6», здоровенные шкафы величиной с современный холодильник и с зеленым мигающим зрачком, похожим на кошачий глаз. Я помню, в нашей семье такой приемник появился в самый канун войны. Но очень скоро его потребовали сдать: никому не разрешалось слушать неотфильтрованные передачи.

В городе был комендантский час. После девяти вечера улицы пустели, окна зашторивались, свет и воду лимитировали и давали нерегулярно. Каждый человек мог израсходовать определенное число киловатт, и если режим был нарушен, свет отключали. Появились карточки. С едой было плохо. Об одежде я уже не говорю. Но все равно война коснулась Тбилиси гораздо меньше,

чем тех городов, которые сами стали плацдармом военных действий.

Во время войны в Тбилиси приехало много прекрасных артистов. Из Москвы, Ленинграда. Они приехали в эвакуацию, но, естественно, работали каждый в своей области. Это созвездие имен во многом определило культурный облик города того времени. В оперном театре пела замечательная Вера Давыдова. Резко взлетел уровень тбилисского балета — вернулся Вахтанг Чабукиани. Не было дня, чтобы я со своими друзьями, а иногда и один не бывал в концертах, в опере. Честно говоря, я не помню сейчас, было ли это связано с разрешением для учеников специальной школы при консерватории на посещение оперного театра, или же к нам просто привыкли билетеры, но пускали нас без билетов на все спектакли.

Конечно, бегали мы и в кино. Фильмов тогда было мало. Киностудии выпускали около десятка в год. Позже я узнал, что каждый фильм обязательно перед выпуском просматривал сам Сталин. О том, что существует мировое кино, мы не имели понятия. Смотрели советские фильмы. Один из самых впечатляющих для меня — «Чапаев». Мне было лет десять, когда я увидел его в первый раз. Финальный эпизод, когда раненый Чапаев переплывает реку, а потом, сраженный пулеметной очередью, тонет, потряс меня настолько, что вечером у меня поднялась температура, и я несколько дней болел. Таким же сильным впечатлением стала для меня и опера. Первой оперой, которую я слышал в театре, была «Травиата». Наверное, это было достаточно провинциальное зрелище, с не лучшими певцами, с неполным составом оркестра. Но красота музыки, сентиментальность сюжета — думаю, они и привели меня к той любви к романтизму, которой я грешил многие годы. Позже я, конечно, стал увлекаться старинной музыкой, новой музыкой, но впечатления детства не изгладились из памяти.

Помню, как мы, одиннадцати-двенадцатилетние мальчишки, возвращались домой по темным пустым улицам со специальными пропусками, которые нам выдавали для предъявления комендантскому патрулю. Это были весенние южные вечера, безлунные, с погашенными фонарями, и только отсвет неба освещал нам дорогу. Мы возвращались, притихшие и неуютные, в плохо освещенные квартиры, из мира музыки, любви — в мир полуголодного быта. Может быть, поэтому те годы не оставили в наших душах такого же ужасного следа, как в душах моих сверстников, по которым катком прокатилась война.

Да, мы все знали. То есть, конечно, не все. И уж тем более не так, как все это было на самом деле. Но бодрые сводки в

сочетании с отсутствием стрельбы и ужаса налетов окрасили наше отношение к войне светом героики и побед. О цене этих побед мы не знали.

Это было странное время. Хотя странности тогда казались нормальными. Родители уезжали на работу утром, приезжали к шести, обедали, после чего снова уезжали на работу. Возвращались они далеко за полночь — в час, в два, а то и позже. Что они там делали — совершенно непонятно. Вероятно, ничего. Страна жила по внутренним часам одного человека — Иосифа Сталина, который любил работать по ночам. В соответствии с этим весь центральный аппарат и все учреждения бодрствовали для того, чтобы любая справка, которая могла бы понадобиться, легла на стол Сталина в любой момент. Промедление грозило оказаться роковым. Таким образом, не только центральный аппарат был на местах, но и чиновники всех республик сидели в своих кабинетах в ожидании звонка из Москвы или вызова к местному начальству. Не знаю, казалось ли это естественным моим родителям, потому что никогда никакие разговоры о политике в доме не велись, впрочем, как и ни в каком другом доме, где я бывал. Думаю, что во время войны и даже раньше — в тридцатые годы — революционный романтизм моих родителей несколько поостыл.

Всему, что было во мне хорошего, я научился у моей матери. А все плохое — это то, чему я не смог у нее научиться. Мама обожала меня, я был главным смыслом ее жизни. Но все же она выстраивала со мной отношения достаточно жестко. Мне постоянно внушалось, что я ничего выдающегося из себя не представляю, что если и могу чего-то достичь, так только упорным трудом. Мама никогда не потакала моим глупостям. Как-то с приятелем (мне было года четыре) мы поймали жука, нашли спички и стали его поджигать, чтобы он трещал. Мама это увидела. Она не стала кричать на меня. Побелев от негодования, она взяла мой палец и ткнула в огонь. Я заорал. «Жуку так же больно, как и тебе», — сказала она.

Я вспоминаю ее, женщину удивительной красоты и доброты. Я не знаю людей, которые бы ее не любили. Когда в воздухе запахло революцией, моя мать заявила своим родителям, что стыдно жить хорошо, когда вокруг так многим плохо. Она бросила дом и ушла учительствовать в глухую деревню. Из Парижа специально вызвали ее брата, который там учился в университете, чтобы попытаться вернуть ее домой. Ведь ей было всего восемнадцать. Но брат вернулся в Париж ни с чем. Мама осталась в деревне. О том, как она была арестована царской

охранкой за революционную пропаганду, о крестьянских детях в далекой горной деревушке она потом мне рассказывала. Я навсегда запомнил ее фразу: «Стыдно жить хорошо, когда другим плохо». Это была удивительно интеллигентная и образованная женщина, выросшая в обеспеченной семье, прекрасном доме, окруженная няньками и боннами и тем не менее оставившая все ради революции. Я полагаю, что в страшные тридцатые годы она многое поняла. Так же, как и мой отец.

Много позже я спрашивал об ее ощущениях тридцатых годов. Она ответила: «Мы испытывали ужас перед тем, что происходит, но единственно за кого я серьезно боялась, это был ты». Впрочем, по мере того как я становился старше, страх ее не уменьшался, а увеличивался.

Я помню только два случая, когда какая-то политическая ситуация обсуждалась в доме. Я случайно слышал этот разговор. На партийном собрании в статуправлении, где работала мама, кто-то из «партайгеноссе» заявил, что моя мать носит шелковые чулки, что неплохо бы вспомнить, из какой она семьи, совсем не пролетарской, а заслуги ее во время революции еще требуют доказательств. Казалось бы, смехотворное обвинение. Но в те годы ничего смешного в этом не было. Обсуждение грозило исключением из партии, а исключение из партии автоматически влекло за собой арест. Это ставило семью в положение родственников «врага народа». Так что было не до смеха. Помню, как шепотом на кухне обсуждался вопрос: «Каяться или нет?» Мама говорила, что каяться ей не в чем. На том и разошлись. Беду пронесло. Но она все-таки продолжала ходить в шелковых чулках.

Второй разговор, тоже случайно подслушанный мною на кухне, — о том, что Серго Орджоникидзе несколько лет назад умер не от инфаркта, а застрелился. Я неловко повернулся, родители, увидев меня, поняли, что я все слышал. До сих пор я помню выражение ужаса на лице моей мамы. Она сказала: «Никогда и нигде не говори об этом». Я все же спросил ее: «А папа говорил о дяде Серго, которого он знал?» «Нет-нет, — сказала мама. — Это совсем другой человек, он жил в деревне и случайно выстрелил в себя из ружья. Это совсем другой». Она повела меня спать и все время повторяла: «Совсем другой, совсем другой, но никогда об этом никому не говори». Действительно, странное детство. С одной стороны светловская «Гренада, Гренада моя…», фильмы «Чапаев» и «Истребители», «Травиата» и Шуберт, а с другой — что-то страшное происходило вокруг.

Мне было лет тринадцать, когда мама отправила меня одного

в санаторий «Дарьял». Я родился на Кавказе, и мне казалось, что я понимаю красоту этих мест. Но оказавшись в горах, я был потрясен. Выглядываешь из окна, а под тобой проплывают облака… Когда я уехал в Россию, я никак не мог привыкнуть к отсутствию гор на горизонте. Мне их очень не хватало.

Там, в горах, я познакомился с Жорой Геловани, сыном актера Геловани, того самого, который играл роль Сталина в кино. Это был солидный пожилой человек лет двадцати пяти. Он был режиссером Тбилисского оперного театра и к тому же женат на балерине. А познакомились мы так. По радио передавали «Франческу да Римини» Чайковского. Я прослушал увертюру, она мне чрезвычайно понравилась, и я помчался в клуб, где стоял рояль, и стал играть то, что только что услышал. Вошел Жора с вытаращенными глазами.

— Ты что играешь?

— Да вот то, что сейчас передавали по радио.

— Ты в первый раз это слышишь?

— Да.

— А ты не хочешь написать балет?

— Хочу, но не знаю как.

— Я напишу либретто и объясню тебе как.

То, что написал Жора, мне очень не понравилось. Сейчас-то я понимаю, что это был нормальный балетный сценарий. Кто когда вошел, кто когда вышел, сколько минут длится вступление, сколько секунд рассвет и т. д. Но мне-то казалось, что это должно быть вдохновенно, без руля и без ветрил. Мы долго спорили, Жора меня убеждал, что именно так пишутся балеты, а я все не верил. Но наконец он меня убедил, и на свет появились два одноактных балета — «Допрос» и «На берегу». Написал я их довольно быстро. Это был первый мой заказ, и я был невероятно горд собой. Тем более что исполнялись балеты на сцене Тбилисского оперного театра силами хореографического училища. Тогда в училище, да и в театре работал Вахтанг Чабукиани, так что это была сильная балетная труппа.

Конечно, сам я партитуру осилить еще не мог. Мне помогал сделать ее концертмейстер оркестра. Но клавир был безукоризненный. Ощущение было фантастическое! Моя музыка звучит в оркестре! Поставили балеты Геловани и Мансур Камалетдинов. Я помню это как смутное сияние и полет души. Не помню даже, как танцевали — плохо или хорошо. Но шло это на сцене театра каждое воскресенье в течение всего сезона сорок шестого — сорок седьмого годов.

В доме отнеслись к моему успеху спокойно. В школе я скрывал, правда недолго — до отзывов в прессе. Они-то мне все и

испортили. Кажется, в газете «Заря Востока» меня назвали «юным композитором». Я был оскорблен. Не молодым, а юным — это было уже слишком. Ведь мне даже гонорар заплатили, а тут такая статья! На гонорар я купил себе шляпу. Для солидности. И сфотографировался в ней.

Нет, пожалуй, я не стал знаменитым. То, что произошло со мной, было тогда в порядке вещей. Это считалось нормой. Это было время талантливых людей. Совсем молодые ребята выступали с оркестром. Тогда еще не было филармонии, и каждый понедельник в театре были симфонические концерты, где собиралась вся публика. Каждый понедельник — новая программа, исполнялись новые сочинения, в том числе и молодых, недавно закончивших консерваторию. Помню премьеры Отара Тактакишвили, Реваза Габичвадзе. Помню молодого Одиссея Димитриади. Культурная атмосфера Тбилиси тех лет была поразительной. Отчасти это было связано с тем, что здесь в эвакуации находились многие талантливые музыканты, но постоянно приезжали и гастролеры. Впервые молодого Рихтера я услышал именно тогда.

На моей памяти были два события, которые сыграли большую роль в сломе духовной жизни. Известное постановление ЦК об опере Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» я, конечно, помнить не мог. Но постановление 1946 года по поводу творчества Анны Ахматовой и Михаила Зощенко зацепилось в моей памяти. Мне было не так много лет, и кто такая Анна Ахматова, я еще не понимал. Но вот Зощенко был одним из моих любимых писателей. Может быть, я не умел тогда ценить ту горечь, которая сквозила в его рассказах, прикрытая, казалось бы, обычной смешливостью, но нравился мне Зощенко чрезвычайно. И я прекрасно помню, как в школе, пряча книгу под партой, я потихоньку хохотал над его рассказами. Ругань, которая обрушилась на писателя, меня удивила. Но будет неправдой сказать, что испугала. Я не понимал значения этих акций. Мне казалось, что просто мне это нравится, а кому-то другому не нравится. И в этом ничего необычного нет. Правда, вдруг из библиотек исчезли книги писателя. Но у меня были свои, поэтому я не особенно печалился. Вероятно, хранить эти книги было чревато. Но я об этом не задумывался, хотя интуитивно понимал, что говорить об этом никому не стоит. Я и не говорил, читал и перечитывал их дома. Так постепенно в сознание входила психология моего времени: лучше помалкивать, но делать то, что тебе интересно. Читать то, что тебе интересно. Слушать то, что тебе близко. Но что-то мешало обсуждать это с моими

товарищами. Только позже я стал понимать, какими трагедиями — и людскими, и духовными — оборачивались подобные акции и чем обернулось это для самого Зощенко.

За разгромом Ахматовой и Зощенко вышло постановление 1948 года. В нем было, казалось бы, немало хороших слов о традициях, о любви к национальной музыке. Первый осадок, который остался у меня в душе, — та активность, с которой каялись, музыканты, чьи имена для меня уже стали очень значительными. Эта цепочка была для меня более очевидной, явной. Даже у нас в музыкальной школе при Тбилисской консерватории проходили собрания, на которых выступали совершенно неизвестные люди и поносили известных мне грузинских композиторов, а те в ответ тоже каялись. «Охота на ведьм» из Москвы перекинулась в республики. Я хотел спросить моего учителя Шалву Мшвелидзе — человека, излучавшего доброту и свет, в чем же дело. Но мама меня остановила. Сказала, что это его расстроит. Я и не спросил его ни о чем. Но царапина в душе осталась.

Бедная моя мама! Сколько ей пришлось переволноваться за меня! У меня были постоянно меняющиеся страсти. Я занимался боксом, фехтованием, лошадьми, мотоциклом, плаванием. Периодически меня приносили домой то с перебитым носом, то окровавленного после того, как я вылетел на полном ходу из мотоцикла или упал с лошади. И все-таки лет в тринадцать-четырнадцать музыка перебила все другие увлечения. Все стало менее интересным.

Кончилось детство — арестовали отца. Его взяли прямо на работе. Потом был обыск дома. Какие-то книги, бумаги разбросаны по полу. Почему-то все книги они перелистывали. Нас сразу уплотнили — отрезали самую большую комнату. Мы с мамой остались жить в двух маленьких. Через некоторое время нам посоветовали скрыться. Месяца три-четыре мы с мамой жили по знакомым, прятались. Я помню еще, что деньги у нас исчезли совершенно. Мама уже не работала в статуправлении, она перешла в школу, уроков было у нее совсем мало, и мы сидели на картошке и чае. Не знаю почему, но я переносил все это легко. Подрабатывал частными уроками музыки.

У нас в доме все были на виду. И все время кто-то пропадал. Сначала это было в раннем детстве, перед войной. Потом началась вторая, послевоенная волна. Отец в нее и попал. Он был в лагере в Грузии. Его не отправили ни в Сибирь, ни на Север. Мама со мной на эту тему не говорила. Только повторяла все время: «Папа вернется». Мы отвозили передачи, но, конечно, никогда никаких свиданий.

Я помню, как меня стали бояться. В школе. Не ребята, а их родители. Не то чтобы они запрещали со мной общаться, просто относились как-то с опаской. Меня жалели, совали какие-то бутерброды, но я чувствовал, как боялись моих приходов. Это меня убивало. Я перестал ходить к кому бы то ни было. Кроме Игоря Агладзе. В его семье меня принимали по-прежнему. Может быть, даже с подчеркнутым радушием.

Из школы-десятилетки при консерватории я перешел в училище, так как только там был класс композиции. Закончил его за год. Очень хотел поехать учиться в Москву. Но мама меня не отпускала. Она настояла на том, чтобы я был поближе, и я поступил в Ереванскую консерваторию. Там мне было трудно. Меня приняли плохо — я считался армянином второго сорта, не ереванским, плохо говорил по-армянски, писал как бы не армянскую музыку. Тогда был всплеск национального самосознания. Кстати, не только в Армении. Но в Тбилиси, так как я не был грузином, не имело значения, какую музыку я пишу. А здесь мне впервые пришлось задуматься о том, кто же я такой, к какой национальности принадлежу. В школьные годы мы не имели понятия, кто есть кто, кто из нас русский, кто грузин, кто еврей. Конечно, я знал, что я армянин. Но моя мать была из богатой тбилисской семьи, которую в городе хорошо знали, отец родился в Карабахе и позже переехал в Тифлис. И никого это не интересовало. Это не служило препятствием к дружбе, общению… Даже шпана у нас была интернациональной. Город делился как бы на две части. По правую сторону реки — Сололаки, где я жил. По другую сторону реки, там, где Плехановский проспект, — это уже другая часть. Так вот была знаменитая плехановская шпана. Предводителем плехановской шпаны был Володя Бураковский — ныне знаменитый кардиохирург, академик. Кстати, вместе с другим будущим академиком — Женей Примаковым.

А в Ереване мне было грустно, одиноко. Розовый красивый город меня не принял. Я привык к дому, а здесь впервые попал в общежитие. Прожил там всего два года. Историческая родина оставила меня равнодушным, голос крови во мне не заговорил. Я вернулся в Тбилиси, чтобы уехать.

В Москве я никого и ничего не знал. Подал документы в Институт имени Гнесиных. Мне выделили какой-то класс, я стал там заниматься, готовиться к экзаменам. Как-то сижу играю, вдруг приоткрывается дверь и появляется голова. Я продолжаю играть. Дверь закрывается, а потом вновь просовывается та же самая голова и с любопытством на меня смотрит. Я не обращаю внимания. Когда голова появилась в третий раз, я, не выдержав, сказал: «Не мешайте, немедленно закройте дверь». Голова

исчезла и больше не появлялась. На другой день — экзамен по специальности. Оказалось, что голова принадлежала ректору института Муромцеву. Я был в ужасе.

Народу — тьма. Конкурс — двадцать восемь человек на четыре места. Ходят по коридору и рассказывают друг другу, кто с чем поступает. Кто-то с оперой «Белая береза», кто-то с симфонией, кто-то еще с чем-то грандиозным. А я? С романсами и фортепианными пьесами! Балеты, которые у меня были, я не привез. То, что сочинил в Ереване, тоже не захватил. Через каждые три-четыре месяца моя музыка начинала вызывать у меня отвращение. Она казалась мне неинтересной, скучной, бессмысленной. Поэтому я и поступал с шестью романсами на сонеты Шекспира и сборником фортепианных пьес. Я сыграл, спел, настроение — кошмар. Экзамен закончился, всех вызвали в класс и стали объявлять результаты.

— Два, два, два, два, три… — Примерно в такой последовательности называл оценки Павел Геннадьевич Козлов, один из членов комиссии. У меня было полное ощущение, что все кончено. Что я уезжаю. Собственно говоря, именно на это надеялась моя мама. Но для меня не поступить означало умереть. Москва тогда была как сегодня для кого-то Париж или Нью-Йорк. Это был не просто город. Это было место, где сосредоточены все надежды, все лучшие люди. Может быть, это было не так, но так казалось. Провал — конец мечтаниям. И вдруг объявляют: Таривердиев — пять с плюсом. Я просто не понял. Пятерка означала, что я поступил — ведь у меня был «красный» диплом и другие экзамены не нужно было сдавать. И мне объявили, что я поступил в институт. Это было пятнадцатого августа, как раз в мой день рождения.

Я выхожу из института, бреду, как в тумане, по улице Воровского. Вдруг меня обгоняет коричневая «Победа». Гудит, а я не оборачиваюсь. Гудит еще раз, я — ноль внимания. Не замечаю, что рядом с шофером сидит Арам Ильич Хачатурян. Он выходит из машины.

— Что же ты не отвечаешь? Я поздравляю тебя. Ты въехал в институт на белом коне.

Что это означало, я тогда не понял. Хачатурян сел в машину и уехал. Тут что-то стало до меня доходить. Я пошел быстрее, потом еще быстрее, потом просто побежал. Я бежал по Знаменке, свернул за угол, еще раз за угол и оказался на улице Горького, возле кафе «Мороженое» напротив Телеграфа. Бежать больше не мог, вошел в кафе и съел полтора килограмма мороженого.

На следующий день я заболел ангиной. А жил я тогда у Игоря Агладзе, вернее, у его дяди, в маленькой комнатке на

Ленинградском проспекте. Дом был ужасный: огромный коридор, насколько хватало глаз, и из него — комнаты, комнаты. Кухня огромная, одна на всех, как и туалет. Дом был построен в двадцатые годы и, видимо, олицетворял собой представления о светлом коммунистическом быте. В этой комнатке я проснулся на следующий день после экзамена. Игорь — в Тбилиси, я один. Говорить не могу, встать не могу, слабею с каждой минутой. Стал задыхаться, чувствую, что просто умираю. А за окном — огромная Москва, а я один умираю в этом девятиметровом пенальчике. Окно открыто. На аллее играют дети. Я слышу их голоса. Проезжают машины. Мама далеко-далеко. И Москве до меня нет никакого дела.

Достучаться не могу. Случайно опрокинул графин с водой, который стоял возле меня, — тогда соседи все же что-то почувствовали и взломали дверь, вызвали «Скорую помощь». Мне что-то проткнули в горле, я задышал и проболел две недели. Двадцать девятого августа отправился в институт.

1953 год. Первый год моей жизни в Москве. В это лето закончилась первая фаза моей жизни. Я уже был студентом. Учеником Арама Хачатуряна. Продолжал жить на Ленинградском проспекте с Игорем Агладзе — когда поступал в институт, написал, что в общежитии не нуждаюсь, думал, что так легче будет поступить. Весной, после смерти Сталина, выпустили отца. Я не смог приехать с ним повидаться сразу же — не было денег, я увидел его летом, на каникулах. Отец, который всегда был бравым, элегантным, вальяжным мужчиной, был разочарован и сломлен. Он стал работать в банке, но уже не директором, а простым служащим. Ему предложили восстановиться в партии, но он отказался.

По иронии судьбы я живу сейчас практически на той же улице, что и тогда. Это один из центральных проспектов, переходящий в улицу Горького, которая упирается в Кремль. Я никогда не забуду эту ночь. Раннее лето. Окна открыты. Вдруг слышится гул, он постепенно нарастает и переходит в грохот, заглушая все вокруг. Я выглядываю на улицу. По Ленинградскому проспекту по направлению к Кремлю идут танки. Головная часть колонны уже скрылась с глаз, а конца ей не видно. Я не понимал, что происходит. Репетиция очередного парада? Но какого? Ни одна привычная дата не совпадает. По Москве шли танки. Они шли и не кончались. Они шли к Кремлю. Утром мы все узнали, что арестован Берия. Начиналась эпоха Хрущева. Наступило утро надежд. Пришло время очередных иллюзий.

Мир мне казался огромным, бескрайним. Я был молод, полон сил, наивен, восторжен и чрезвычайно глуп.

Впереди, мне казалось, меня ждет только радость.

Растиньяки шестидесятых

Москва пятидесятых, город надежд, город юности, она манила меня, и я с упоением ее для себя открывал. Москва казалась мне удивительной после полуголодного Тбилиси, пустых магазинов и жесткой нужды. Правда, она была не такой, какой я ее представлял. То, что я раньше видел в кинохронике, на фотографиях, показалось не таким красочным. Все казалось меньше. Я представлял себе Красную площадь более просторной. Большой зал консерватории — более сказочным. Большой театр — более вместительным. Постепенно я привыкал к Москве, к ее торопливому стилю, людям.

Поначалу они мне показались холодными и неотзывчивыми. Одно из первых впечатлений: на Ленинградском проспекте прямо на тротуаре лежит человек. Люди идут мимо. Такое в южном городе невозможно. Я подбегаю к нему, спрашиваю: «Что с вами? Вам помочь?» В ответ раздается невнятное бормотание. Это просто пьяный. Такое в Тбилиси тоже было невозможно. Человек, выпивший лишнее, сделает все, чтобы этого никто не заметил. Иначе это потеря чести. Да и собутыльники никогда не выпустят его в таком виде на улицу. Конечно, не это было главным моим впечатлением. Я сразу попал в интенсивный и напряженный ритм жизни Москвы и полюбил ее уже взрослой любовью.

С упоением мы смывались с лекций и удирали в Парк Горького, гуляли, катались на лодочках.

Помню, как я пришел в общежитие. Внес свой рюкзак в комнату — чемодана у меня тогда не было — и засунул его под одну из восьми кроватей, расположившихся по периметру вокруг пианино, которое стояло посередине. Это был барак на Трифоновской.

Жили мы дружно, пианино делили. Правда, в общежитии я заниматься не мог. У Арама Ильича был свой класс. Когда он уезжал — а это бывало довольно часто — я оставался заниматься у него. Я там просто прописался. Там был рояль и еще органчик — вот где я и учился играть на органе. Лекции заканчивались, я шел в класс и до десяти вообще не выходил из здания института. Сочинял, играл на органе. Мне никто был не нужен. Мне было так хорошо!

Есть хотелось всегда. Очень хотелось. В институтской столовке еда мне казалась безумно вкусной. Я и сейчас хорошо помню те ощущения: съешь борщ после холода, запьешь киселем, и аж туман в глазах, просто покачиваешься от сытости. Нормально пьянеешь, как после ста грамм.

Полуголодная, веселая юность. Конечно, она была далеко не одинаковой у разных людей. Кого-то из моих сокурсников подвозили на занятия в черных машинах. Кто-то, как я, в тридцатиградусный мороз добирался до института в летнем пальто, забегая в магазины и подъезды погреться. Кто-то жил с родителями в прекрасных квартирах, построенных еще в сталинские времена для сановников, а кто-то — в общежитии у Рижского вокзала в десятиметровой комнате, где помещалось восемь человек. Среди нас были и композиторы, и певцы, и инструменталисты. В нашей комнате жил тромбонист по фамилии Базилевич. По нашим понятиям пожилой человек (ему было около тридцати), он дул в свой проклятый тромбон безостановочно с утра до вечера.

Стипендия — двадцать семь рублей, получалось меньше рубля в день [1]. Прожить на нее было совершенно невозможно. Кое-кто подрабатывал в ресторанах. Я прекрасно импровизировал, и мне тоже предложили такой заработок. Восемьдесят рублей в месяц, да еще еда. Я отказался. Я понимал: если пойду на это — уже не вырвусь. Поэтому мы с ребятами подряжались на Рижском вокзале разгружать вагоны. Чаще всего это были вагоны с продуктами. За работу нам на восьмерых давали мешок картошки. Мы тащили его в общежитие, и начиналась «безбедная жизнь». А как-то к нам пришел человек из научного института и предложил купить наши скелеты, — после смерти, естественно. Для этого нужно было подписать бумагу… Мы долго всерьез обсуждали этот вопрос всей комнатой, но решили, что пятьдесят рублей за скелет слишком мало.

Ходил я в свитере и единственных штанах. Весь первый курс мечтал купить серый костюм, рубашку, галстук и туфли. У нас была девочка, очень хорошенькая, она мне жутко нравилась. Но я считал, что не могу пригласить ее в консерваторию. «Как же без костюма? Неужели идти в свитере?» — думал я. Хотя ходил в консерваторию чуть ли не ежедневно в этом своем единственном свитере — нас пускали по студенческому билету на галерку. Но с ней я хотел пойти в партер. На первом курсе я костюм так и не купил. Купил, кажется, на втором или на третьем. Серый в елочку. И гладкий галстук. Только девочка куда-то исчезла.

А еще чуть ли не на первом курсе я устроил бунт. Конечно, я был не прав. Но я был юн, убежден в том, что гениален, и хотел учиться не так, как меня учили. Я полагал, что мне нужно как следует пройти строгий стиль, полифонию, а вот классическая гармония, которую нам преподавали, мне не нужна. Она мне была неинтересна. Я хотел искать свежие новые краски, а мне на уроках гармонии не давали это делать. Я не хотел учиться у

Козлова, а он меня из принципа заставлял. Я не ходил к нему, а он строчил на меня докладные. Вот я и написал статью в стенгазету. О том, что молодые композиторы имеют право знать современную гармонию, изучать Прокофьева и Мессиана. Я требовал. А Козлов отвечал, что это не музыка, и продолжал регулярно подавать докладные ректору. Уже шла речь о моем исключении за неподчинение и нарушение дисциплины.

И вот как раз в самый критический момент произошел такой случай.

С Люсей Кренкель, моей однокурсницей, мы выходим из института.

— Что у тебя? — расспрашивает она.

— Ужасно. Меня вызывают к ректору. Но я не сдамся.

На следующий день меня действительно вызывают к Муромцеву.

— Что у вас происходит? Я вас внимательно слушаю.

Я все ему честно рассказываю. Оказывается, он вчера обогнал нас на улице, когда мы шли к метро. Он все слышал и обещает все уладить. Он разрешает мне сдать классическую гармонию досрочно и переводит к другому педагогу, у которого я могу заниматься по индивидуальному курсу. Вот так я попал к Валентине Таранущенко, гениальному педагогу, с которой мы моментально прошли классическую гармонию и засели за современную. Все это сделал Юрий Муромцев, человек, которому я обязан.

Умер Сергей Прокофьев. Я учился еще на первом курсе. Так получилось, что Хачатурян представил меня Сергею Сергеевичу в день премьеры Седьмой симфонии в Колонном зале. Дирижировал Самосуд. Я был потрясен, хотя сегодня понимаю, что, может быть, это не самое лучшее произведение Прокофьева. Но как я тогда слушал! Какая чистота, какое сверкание, финал, который уносил тебя в небо, в космос. Был бешеный успех. Прокофьева вызывали раз восемь. Тогда он мне казался старичком. Очень болезненным с виду. Когда Арам Ильич меня с ним познакомил, я от почтения готов был сквозь землю провалиться.

И вот Прокофьев, мой кумир тех лет, умер. По трагической случайности в тот же день, что и Сталин. До Сталина мне совершенно не было дела, меня это никак не взволновало. А на похороны Прокофьева я помчался. Гроб с телом выставили в Союзе композиторов на Миусах. Присутствовало человек восемь. Видимо, остальные, так же как и начальство, отправились на похороны Сталина. Как страшно и поразительно смерть этого человека заслонила собой все. Но историю не обманешь.

Прокофьев — величайший музыкант XX века, а Сталин как был тираном, так и остался.

Я учился в классе Арама Ильича Хачатуряна. Атмосфера, которую создавал вокруг себя этот удивительно талантливый и жизнерадостный человек, способствовала нашему раскрепощению и творчеству. Он учил нас сочинять не по обычным устоявшимся канонам, как это было в других классах, где музыка писалась при непосредственном участии профессора. Он давал нам полную свободу действий. И хотя атмосфера в институте была все еще напряженной и отголоски постановления сорок восьмого года о формализме и космополитизме все еще витали в воздухе, тем не менее Хачатурян, сам недавно подвергшийся уничтожающей критике, пытался в каждом из своих учеников выработать ощущение своего стиля, собственного восприятия мира. Нет, занятия не были регулярными. Хачатурян уже был знаменитым композитором, он много ездил по стране и в зарубежные турне в качестве дирижера своих сочинений. Композитор он был замечательный, а дирижер, честно говоря, ужасный. Мне рассказывали музыканты, что их главной задачей, когда он стоял за пультом, было не смотреть на его дирижерскую палочку, так как он их сбивал. Но поразительно — оркестр звучал у него превосходно. Видимо, обаяние его музыки, да и его личности, магически действовало на оркестрантов. Концерты его всегда были чрезвычайно интересными.

Хачатурян никогда не учился никакой педагогике. И тем не менее, на мой взгляд, был одним из лучших преподавателей композиции. Будучи сам великим музыкантом, совершенно неповторимой индивидуальностью, он пытался развивать у нас самостоятельное мышление. Практически все его ученики стали действующими композиторами. Причем самыми разными, каждый со своим стилем.

Он говорил нам: молодой композитор подобен сосуду, на дне которого имеется драгоценная жидкость таланта. Остальная часть этого сосуда заполнена просто водой. Надо очень много писать, чтобы эта вода — чужие влияния, вторичные ассоциации — могла бы выписаться в нотах, и тогда ваше перо достигнет дна сосуда, той драгоценной жидкости, которая именуется индивидуальностью. Сколько ее там? Какова она? Есть ли вообще? Все это можно выяснить только тогда, когда уйдет вода вторичности. Удивительно, как этот человек, еще совсем недавно оболганный, униженный безобразным постановлением и травлей коллег, имеющий на своем счету рассыпанные наборы последних сочинений, уже готовых к печати, размагниченные пленки, человек, безосновательно обвиненный в формализме,

антинародности, космополитизме вместе со своими великими коллегами Шостаковичем и Прокофьевым, тем не менее добивался от нас стремления искать свою индивидуальность.

У меня тогда сложилось ощущение, что публичные покаяния, к которым вынудили эту великую тройку, во многом сломали их, хотя каждый из них и после постановления написал замечательные сочинения. Видимо, постановление связывалось в их представлениях с прошлыми репрессиями, репрессиями тридцать седьмого года. Да и в сорок восьмом, несмотря на то что никого из известных деятелей культуры не арестовали, тюрьмы и лагеря были заполнены новой волной репрессированных. Я думаю, что самые разные люди этого поколения до конца своих дней не могли оправиться от постоянной неуверенности не то что в завтрашнем дне, но и в следующем часе. Каждый искал пути самозащиты и пытался хотя бы внутренне оградить свой мир от внешней политической агрессии.

Например, Шостакович избрал совершенно удивительный метод. Он подписывал любую политическую галиматью, которую ему приносили корреспонденты самых разных газет. Какое-то время это несколько шокировало, но потом количество перешло в качество, и в журналистских кругах стало известно, что он подписывает не читая. Так он как бы отделил себя от статей, справедливо рассчитывая, что история сама все расставит по своим местам. Так и случилось. В это же время он создает свой «Раек» — кантату-сатиру на постановление сорок восьмого года. Но тем не менее страх жил в нем до последних дней.

Я вспоминаю две грустные и немного смешные истории, произошедшие с Арамом Ильичом Хачатуряном. Это было уже в шестидесятые годы, когда мое поколение, только что вошедшее в жизнь, не боялось никого и ничего. Нам были непонятны по молодой глупости и нетерпимости чувства людей поколения Шостаковича и Хачатуряна. Так вот, однажды Арам Ильич звонит мне:

— Приезжай немедленно!

— Вы здоровы? — испугался я, вскочил в машину и помчался к нему.

— Ты знаешь, я сегодня был в Кремле, — возбужденно стал рассказывать он, когда я буквально ворвался в его дом. — Я был там на обеде и сидел рядом с Подгорным (тогдашним Председателем Верховного Совета).

— Арам Ильич, вы все перепутали. Это Подгорный сидел рядом с вами.

— Молчи! Ты сумасшедший! Ты диссидент! Тебя когда-нибудь посадят.

Повторяю, это были шестидесятые годы. Хачатурян как человек своего поколения был травмирован навсегда. И это ведь не просто кто-то, а величайший музыкант, имя которого уже осталось в истории. Он напомнил мне мою маму, которая всегда боялась за меня.

Это были люди, выросшие, сформированные в атмосфере террора и страха. Они искренне боялись за нас. За ту безобидную ересь, которую мы несли.

И еще одна история. Она произошла позже, когда шла речь о том, что Альфреда Шнитке пригласил Кельнский оркестр на исполнение его сочинения. По тем временам, для того чтобы Шнитке мог отправиться в Кельн, требовалось решение секретариата Союза композиторов. Все выступавшие — разумеется, из числа тех, кого никогда никуда не звали, — высказывались против разрешения. Правда, среди них не было ни одного человека с именем, на которого при случае можно было бы сослаться. Шостакович отсутствовал. Обратились к Хачатуряну, который там был. И вдруг наш добрейший и всегда молчащий на секретариатах Арам Ильич закричал во весь голос, ударив кулаком по столу: «Да неужели за сорок лет беспорочной службы Союзу композиторов я не заслужил права промолчать?» Смешно? Совсем нет. Это трагедия хорошего и доброго человека.

А ведь Сталина уже не было. Балом правил Хрущев. Но никто из них, напуганных тогда, не верил в серьезность перемен. К сожалению, они оказались правы. Оттепель была недолгой.

Тем не менее в те далекие годы юности, когда нам было по двадцать и мы были студентами, мы считали себя Растиньяками, приехавшими завоевывать музыкальную Москву. Пусть мы нищие, но у нас все впереди. Впереди, нам казалось, нас ждет только радость…

От общежития до института зимой я добираюсь по-прежнему перебежками, забегая в магазины, подъезды, чтобы погреться. Холодно ужасно! И вот как-то на улице Воровского ко мне подходит незнакомый человек лет пятидесяти.

— Я хочу с вами поговорить.

— Давайте скорее, а то очень холодно.

Незнакомец улыбается и предлагает войти в ближайший магазин. Так мы оказались в булочной.

— Хочу дать вам тысячу рублей.

— Мне? Почему? — я не могу скрыть своего удивления.

— Так мне хочется. Мне в юности так же дали тысячу рублей незнакомые люди. Теперь я хочу помочь вам. С условием, что вы когда-нибудь сделаете то же самое.

Я опешил. Взял деньги. Это была огромная по тем временам

сумма. А для меня тем более. Я купил себе пальто, костюм, полосатую пижаму и чемодан. Не знаю почему, но мне очень хотелось купить чемодан. У всех ребят в общежитии чемоданы были, кроме меня. Я положил его под кровать…

Я вспоминаю об этом времени с нежностью. Мы были так молоды и так надеялись на то, что все страшное позади. И именно мы, молодые и веселые, готовые работать и служить своей стране, окажемся ей нужными.

Мы жили как бы в двух измерениях — веселой нужды и огромного интереса ко всем духовным ценностям, к которым могли иметь доступ. Сегодня я понимаю, как мы были в этом ограничены! Мы ведь всерьез не имели понятия ни о Стравинском, ни о Шенберге, ни о Цветаевой и Ахматовой, не говоря уж о Булгакове. Мы еще не знали этих великих имен — они были для нас закрыты.

Все-таки что-то из запретного удавалось раздобыть. Я помню, как прочитал, тайком конечно, запрещенный труд по современной гармонии Оголевца. Книга, изъятая из нашей институтской библиотеки, лежала в качестве подставки на стуле библиотекарши, так как она была очень маленького роста. Я стащил книгу, а когда принес обратно, маленькая библиотекарша пришла в ужас. Сначала она жутко рассердилась на меня, а потом умоляла никому не говорить, что эта книга не была уничтожена. А ведь это была всего лишь книга по современной гармонии!

Арам Ильич из очередной поездки в Америку, где он встречался со Стравинским, привез пластинку и партитуру «Симфонии псалмов» и сказал:

— Послушай это здесь, у меня дома, посмотри партитуру, но никому только не рассказывай.

А ведь это были уже не сталинские, а хрущевские времена.

Но мы набрасывались на все, что было хоть мало-мальски доступно. Набрасывались, как голодные волчата. Время надежд. Крохотные достижения казались нам большими победами. Выходит на экраны первый фильм Эльдара Рязанова «Карнавальная ночь». Действительно веселый фильм, высмеивающий начальство. Сейчас смешно: «начальство» — всего лишь директор заводского клуба. Но по тем временам и это было невероятной смелостью. Позже выходит «Оттепель» Ильи Эренбурга. Это уже казалось чем-то неслыханным. А потом «Не хлебом единым» Дудинцева. Время великого Булгакова пришло позже.

Заново был открыт для нас Рахманинов. Не могу точно вспомнить год, когда это было. Наш институтский оркестр подготовил программу из его произведений, до этого мало

звучавших. Великие имена, которые были известны нам просто как имена, наполнялись реально звучащей музыкой. Жадность — вот слово, которое, наверное, точно выражает ощущения молодых людей тех лет. Мы бегали на концерты в Большой зал консерватории. Мы прорывались и стояли в Малом зале консерватории на концертах Зары Долухановой, Нины Дорлиак и Святослава Рихтера. Я не совру, если назову эту атмосферу атмосферой надежд и приподнятости. Ощущение нашей нужности не покидало нас. Нам казалось, что нужны мы, именно мы, молодые, не отмеченные страхом предыдущих поколений. Это была атмосфера всей тогдашней жизни.

Я учился на третьем курсе, когда Арам Ильич посоветовал мне предложить в издательство «Советский композитор» только что написанный вокальный цикл на стихи средневековых японских поэтов. Я отнес его в издательство. К моему изумлению, цикл был принят и через некоторое время опубликован.

А на четвертом курсе к нам в институт пришли ребята из ВГИКа — Эльдар Шенгелая, Михаил Калик и Эдик Абалов. Они снимали курсовую работу, картину по заказу Общества спасения на водах. Комедию «Спасите утопающего». Они пришли в перерыве между лекциями и стали спрашивать, не напишет ли кто-нибудь музыку для этого фильма. Конечно, бесплатно. Шла сессия. Всем было ни до чего — некогда. А мне стало ужасно интересно. И я согласился. Написал музыку быстро. В главной роли, кстати, снималась студентка четвертого курса ВГИКа Людмила Гурченко, только что ставшая звездой советского кино — по экранам шла «Карнавальная ночь».

Москва готовилась к Всемирному фестивалю молодежи и студентов. А я входил в совершенно новый для меня мир — мир кино. Темные залы, проявка, монтажные. Я совал нос во все. При Гнесинском институте создали молодежный оркестр. Им руководил замечательный музыкант Эрик Тяжов, который, к сожалению, рано умер. Он и записал музыку к фильму. Так началась моя кинобиография. Кстати, за этот фильм на конкурсе студенческих работ в Брюсселе я получил свою первую международную премию. А через год Михаил Калик и Борис Рыцарев предложили мне работать с ними уже на профессиональной студии имени Горького. Фильм снимался по известному роману Фадеева «Разгром». Это была их дипломная работа. Случай совершенно неожиданный. Примерно тогда, когда я бунтовал в своем институте, студенты ВГИКа бунтовали у себя, требуя права снимать дипломы на профессиональных студиях. И они отвоевали его на несколько лет. Именно тогда «вышли в свет» Михаил Калик, Гия Данелия, Андрей Тарковский — вот такого

класса режиссеры. Потом все покатилось по-прежнему. То есть, заканчивая ВГИК, режиссер несколько лет работает ассистентом на студии, и только потом, даст Бог, он получает право на постановку. Сейчас бывает, что молодым режиссерам, которые находят деньги, дают свою постановку, но это сейчас. А тогда был совсем непродолжительный период времени, когда вгиковцы отвоевали право работы над дипломом на профессиональной студии. И вот они позвали меня. Я был в восторге.

Помню, как я впервые появился на студии. Даже взял такси, хотя у меня тогда денег не было. Группа вся профессиональная, студийная. Со мной тоже подписали договор. И я стал писать музыку. Это была моя первая профессиональная работа в кино, и мне ужасно хотелось показать, на что я способен. Я написал музыку, очень много музыки, для большого симфонического оркестра, мужского хора, женского хора и двух солистов. Все мы были очень довольны собой. Я в восторге от режиссеров, режиссеры от меня. И забавно — вся студия была увлечена этой музыкой. Настолько, что однажды пришел гонец и попросил, чтобы мы с режиссером зашли к директору студии Бритикову. Я сыграл ему увертюру. Партию барабана стучал на рояле. На пюпитре. Когда я закончил, он сказал:

— Вот если фильм получится таким же, как эта увертюра, то все будет замечательно.

Я был в восторге. И Мише это было тоже приятно. Теперь я понимаю, что это редкое качество для режиссера. Но тогда мы все были в восторге друг от друга.

Музыка к фильму практически вся писалась параллельно со съемками. Снимали частично под Москвой, частично — в Пицунде. Я тоже ездил на съемки. Мне было интересно абсолютно все. Как же — впервые меня отправили в командировку, купили билет. Сняли для меня комнатку, инструмент притащили из какого-то детского сада. И прямо там я писал. Помню, снимался эпизод с Метелицей, и камера должна была его на тележке объехать. А музыка для этого эпизода была уже написана. Когда я приехал на съемку и увидел, как тележку толкает ассистент оператора, я понял, что он толкает ее совершенно неправильно. Я музыку-то знаю — а он не попадает в ритм, ведет панораму быстрее.

— Подождите, — сказал я, — давайте я это сделаю. — И несколько дублей тележку вел я. Я знал, какая будет музыка — она звучала у меня в голове. И задавал темп тележки. И эти отрывки получились фантастически. Потому что они совершенно слились с музыкой. Тогда у меня еще не было того опыта, когда, имея изображение, можно сделать музыку.

Наступил момент, когда все было снято и нужно было музыку записывать. Я ужасно нервничал. Как это будет звучать в оркестре? В первый день записи с утра я поехал в Сандуновские бани. У меня была всего одна хорошая рубашка — мне ее там постирали, погладили, отутюжили костюм, и я отправился на запись. Приезжаю. А оркестром руководил знаменитый по тем временам дирижер Гамбург. Народный артист и так далее. А я тогда увлекался Прокофьевым настолько, что записал партитуру всю целиком in C. И все транспонирующие инструменты тоже. Конечно, партии переписали в строях. Тогда мне казалось, что вся история с транспортами — это глупость, и я позволил себе сделать то, что делал Прокофьев. Дирижер был ужасно недоволен. При всем оркестре он устроил мне допрос.

— Почему вы так написали?

— Потому что так писал Прокофьев. Я считаю, что так правильно.

— Это пижонство.

Тут я не на шутку обозлился.

— С вами я работать не буду, — ответил я, повернулся и ушел.

Я ждал этого дня много лет. И все же работать отказался. За мной выбежал директор.

— Как это вы не будете работать с этим дирижером? Мы запишем на ваш счет эту смену.

Тут вышел Калик.

— Если композитора не устраивает дирижер, я отказываюсь тоже, — присоединился он ко мне, даже не зная в чем дело, не зная, прав я или не прав. Вот это одно из качеств Миши Калика. Если он стоит с человеком рядом, он не предаст его. Так мы и ушли, сорвав запись.

Что началось! Звонки, извинения. «Я не хотел вас обидеть. Мы оба горячие люди». Кончилось тем, что музыку к «Разгрому» записал Геннадий Рождественский, тогда еще совсем молодой дирижер.

Когда вышел фильм, начался новый скандал. В «Известиях» появилась огромная статья «Мы такими не были» за подписями бывших партизан. Герои гражданской войны на нас ужасно обиделись. Конечно, фильм был сделан более честно, чем роман. В нем не было слепой героики. Был действительно разгром. Разгром огромного отряда, который произошел из-за глупости командиров, и это было впервые подчеркнуто. В общем, в результате скандала картина вышла ничтожным тиражом. Ну а мы с Мишей подружились навсегда, и все картины, которые снимал Калик, мы делали вместе.

Калик старше меня на несколько лет. И если многие из нас были лишь детьми репрессированных, а кого-то чаша сия вообще миновала, Калик прошел этот путь сам. Путь репрессий и лагерей. Захватила его волна конца сороковых.

Миша был студентом первого курса ВГИКа. Их компания часто собиралась в кафе «Мороженое» на улице Горького — здесь тусовалась молодежь в последние годы жизни Сталина. Всесильный Берия любил тогда, проезжая на машине по улицам города, высматривать себе молодых девушек. Позже их увозили к нему на дом, естественно, под страшным секретом. Им объясняли, что если кто-то узнает, то не только они сами, но и все их близкие отправятся в лагерь. И это было правдой.

Однажды весенним вечером по улице Горького медленно полз длинный лимузин. Он двигался от Центрального телеграфа к площади Маяковского. Из окна Берия заметил хорошенькую девушку. Начальник его охраны, выскочивший из притормозившей машины, в категорической форме «пригласил» девушку внутрь. Машина отправилась в загородную резиденцию Берии, с девушкой, несмотря на все ее мольбы и протесты, произошло то, что обычно происходило в таких случаях. На прощание ей было заявлено, что, если кто-то узнает, ее ждут большие неприятности. Девушка не удержалась и поделилась со своим другом. Юноша еще где-то рассказал. Через два дня были арестованы не только они, но и все, чьи телефоны оказались в записной книжке молодого человека. В том числе и Калик. Подручные Берии действовали умело. Группе из сорока человек, которые даже и не подозревали, за что их арестовали, было предъявлено обвинение в покушении на жизнь Сталина. Калик рассказывал мне, что следователь, который вел дело этой группы, сказал: в случае если он подпишет обвинение, ему гарантируется жизнь — правда, его ждет двадцать пять лет лагерей. Но если на суде хотя бы намеком всплывет история с Берией, то его ждет расстрел. «Впрочем, — добавил он, — меня расстрел ждет тоже». Калик и его друзья знали, как заметаются следы командой Берии, и на суде ничего не отрицали. Так двадцатилетний Миша Калик отправился в лагеря. Это было в сорок девятом. В пятьдесят четвертом, уже после смерти Сталина, вместе со многими другими, группа была реабилитирована. Когда через четыре года Калик пытался восстановиться в Институте кинематографии, тогдашний ректор института категорически отказал ему. Он сказал, что хотя Калик и реабилитирован, тем не менее советское искусство должно воспитывать таких режиссеров, которые смогут снимать светлую действительность советской жизни. А он, пройдя систему лагерей, вероятно, этого не сможет. Но после

многочисленных хождений Миши по разным инстанциям его все-таки восстановили во ВГИКе. Вот такая история. Несмотря на то что ему пришлось пройти через ад сталинских лагерей, Михаил Калик остался удивительно светлым и добрым человеком. Все, что он делал в искусстве, всегда было отмечено пронзительной светлой интонацией. Так что ректор оказался не прав.

В институте образовались все три линии, которые потом меня интересовали — камерная вокальная музыка, опера (тогда я написал оперу «Измаил-бей») и киномузыка.

В год окончания класса Хачатуряна меня приняли в Союз композиторов. Принимал меня сам Шостакович, который приветствовал мой приход в Союз добрыми словами. А мой учитель Хачатурян сказал: «Ты въехал в Союз на белом коне».

Я уже не жил в общежитии, когда мне позвонила Зара Долуханова. Вместе с моей первой женой Еленой Андреевой мы жили в ванной комнате в квартире ее родителей. Вернее, в комнатке, которая была переоборудована из шестиметровой ванной.

— Вы написали романсы на стихи Беллы Ахмадулиной. Я хочу их послушать.

Я понес ноты ей домой, на улицу Неждановой, где она живет и сейчас. Я показал ей вокальный цикл, она заинтересовалась, сказала, что будет его петь. Тогда ее концертмейстером была Берта Козель. Они отнеслись ко мне чрезвычайно тепло и нежно. Мы стали заниматься. Тогда же Зара Александровна заинтересовалась моими циклами на стихи Леонида Мартынова, «Акварелями», «Скирли». Так родилась программа концерта. Они исполнили ее сначала в Зале имени Чайковского, а потом через неделю повторили в Большом зале консерватории.

Помню, как я фланировал накануне концерта возле Зала Чайковского. Там висела афиша концерта — она врезалась мне в память: «Микаэл Таривердиев, первое отделение, Сергей Прокофьев, второе отделение». От лицезрения напечатанной афиши мне хотелось закричать: «Люди, посмотрите на афишу!» А люди равнодушно проходили мимо.

Зал был полон. Зара вызывала меня на сцену. Я не посмел подняться — боялся, что непременно упаду, если буду подниматься по лестнице. Зара пригнулась ко мне, я поцеловал ей руку. Это был счастливейший день в моей жизни. Во время повтора в Большом зале я уже чувствовал себя спокойнее. Потом Долуханова пела мои романсы вместе с «Русской тетрадью» Гаврилина. Самое начало шестидесятых — ощущение полета, восторга. Тогда же вышел следующий наш фильм с Мишей

Каликом — «Человек идет за солнцем».

Если «Разгром» был достаточно традиционной картиной, то новая работа оказалась действительно новой. Это был первый советский фильм, снятый в достаточно раскованной манере. Ведь тогда все было действительно жестко регламентировано — каким должен быть сценарий, каково соотношение положительных и отрицательных героев. А тут все это начисто отсутствовало. Сама идея чего стоила! Картина, конечно, была сделана под влиянием французской «новой волны», Луи Маля. Здесь отсутствовал сюжет. Просто пятилетний мальчик рано утром отправляется вслед за солнцем. По пути он встречает разных людей, получаются разные новеллы, жизнь открывается разными сторонами. Фильм был снят просто превосходно оператором Вадимом Дербеневым. Он получился нежным, мягким, светлым. Здесь нужно было много музыки. А я поставил перед собой такую задачу — обойтись без струнных, пойти по пути не лейт-мотивов, а лейт-тембров. Чтобы определенный тембр вызывал определенные ассоциации. Тембр трубы, флейты, клавесина. Впервые попробовал клавесин. В нашем кинематографе его тогда еще никто не использовал. И кстати, клавесинных концертов тогда тоже не было. Первый клавесин появился где-то в году пятьдесят девятом, на радио. Да и камерные оркестры, к каким мы привыкли, стали появляться только тогда.

Тембр клавесина был связан в фильме с движением, темпом. Я решил все сделать на сочетании клавесина, деревянных и медных. Сочетание странное. Когда я делал партитуру, мне нужны были струнные. Но я твердо решил их не использовать. Приходилось придумывать. А оттого что приходилось придумывать, что-то было ограничено, возникали какие-то свежие вещи и партитура получилась оригинальная, необычная. Мне просто хотелось пойти совсем по другому пути, чем у меня вышло в «Разгроме». Там я решил продемонстрировать все, что умею, и поэтому прибегнул к огромному составу. Но это был неправильный ход. Все было нормально на записи, но плохо переводилось на оптическую пленку. Масса оркестра стала давиться под шумами, репликами. В фильме музыка часто должна нырнуть под изображение, под реплику. Ведь целое в кино рождается от сочетания музыки, реплик, шумов — это только звуковой ряд. Иногда выходит на первый план только музыка, и она звучит сольно, иногда она обязательно должна уйти под шумы и работать в сочетании с ними. Я понял, что всеми этими вещами удобно оперировать, когда музыка решается в камерном составе. У нас это было впервые. После этой картины к камерным составам стали прибегать многие.

Картина снималась на студии «Молдова-филм». Уже тогда я понял, что если не буду сам сидеть на перезаписи, то получится все не то. С тех пор и осталась у меня эта привычка. Более того, я пошел на курсы звукорежиссеров, которые были открыты тогда при Всесоюзном радио, и закончил их. Когда картина была готова, нас вызвали в ЦК Компартии Молдавии. Второй секретарь ЦК, по-моему Постовой его фамилия, закатил дикий скандал. Он сказал буквально: «Человек идет за солнцем, значит, он идет на Запад». А потом еще добавил, что не понимает, как эта картина поможет повысить урожай кукурузы в Молдавии. Мы попросили разрешения увезти фильм в Москву и показать московскому начальству. Нам было в этом категорически отказано. Тогда мы решились на крайнюю меру. Мы выкрали копию и в багажнике машины тайно переправили в Москву. С этой копией обратились прямо к тогдашнему председателю Союза Ивану Пырьеву, показали ему. Он не увидел в ней ничего особенного, мы получили разрешение на ее показ. Через неделю состоялась премьера в Доме кино (он тогда находился на Воровского). Успех был оглушительный. Так что на другое утро мы с Мишей Каликом проснулись знаменитыми.

А в ноябре в Москву приехала делегация французских кинематографистов, которые, посмотрев фильм, наговорили массу теплых слов и пригласили нас с Каликом на Рождество в Париж показать картину в парижском киноклубе. Вот они, новые времена наяву. Париж! Впервые за границу! Да еще в Рождество! Документы оформлены. Билеты получены. Двадцать второго числа мы приехали в Союз кинематографистов за паспортами. Нас пригласил зайти Пырьев.

Мы вошли в его кабинет.

— В Париж поедет только Таривердиев, — сказал он нам сразу, как отрезал. — Что касается вас, Миша, — обратился к Калику, — мы не можем дать согласия на вашу поездку. Инстанции против. (Кстати, Пырьев долго бился, чтобы получить согласие на поездку Миши.).

— Я один не поеду, — стал протестовать я.

— Вы себе плохо представляете, чем для вас это может кончиться, — уговаривал Пырьев. — Вы не представляете, что может означать для ваших будущих поездок этот отказ.

Миша тоже уговаривал меня поехать. Но я не мог. И не поехал. Десять лет после этого я был невыездным. Меня даже не выпустили в турпоездку в Польшу.

Тогда я стал понимать, что времена не очень-то изменились. Хотя иллюзии еще были. Был «спрос» на молодых. Телевидение, радио, издательства наперебой интересуются нами. Помню, что

на телевидении в первый раз я появился, еще когда учился в институте. Шел вечер студентов Института имени Гнесиных, и прямо в кадре ко мне обратилась Валентина Леонтьева. Она попросила меня подойти к роялю и что-то спеть, хотя мы до этого уговаривались, что просить меня петь она не будет. Камеры были направлены на нас, я погибал от смущения, но упирался, почему-то все время твердил, что я ученик Арама Ильича Хачатуряна и петь не буду. И тогда обаятельная Валя сказала:

— Но вы же не откажете даме?

— Мне больно отказать, — ответил я, — но я просто хочу пожалеть вас и телезрителей.

В общем, была длительная борьба, которая закончилась моей сомнительной победой. Но потом я привык к телекамере и вообще перестал ее замечать.

Появляются новые друзья.

В конце пятидесятых в моей жизни произошло еще одно событие. Премьера вокального цикла на ранние стихи Владимира Маяковского в Большом театре, где состоялся концерт памяти поэта. Я очень любил раннего Маяковского. К тому же мне всегда трудно сочинять музыку на стихи, написанные ямбом или хореем, в точной метрической структуре, ровные, закругленные по своему ритму. Они диктуют какое-то ритмическое решение, которое мне не нравится, раздражает. Когда же писал на стихи Маяковского, было свободно и легко. И безумно интересно. В цикл вошли «Лиличке, вместо письма», «А вы могли бы?», «Кое-что про Петербург», «Тучкины штучки», «Послушайте, ведь если звезды зажигают…». Этот цикл и положил начало моим экспериментам в области вокальной музыки.

Так вот, на другой день после премьеры в Большом у меня дома раздался звонок. «Это говорит Лиля Юрьевна Брик, — представился голос. — Вы написали музыку на стихи Маяковского. Мне кажется неправильным, что мы не знакомы. Приходите в среду в пять часов». Так я стал бывать на обедах в доме Лили Юрьевны Брик и Василия Абгаровича Катаняна. Надо ли объяснять, что означало для меня, да и для всех нас, это имя? Лиля Брик, женщина, вдохновившая Маяковского на лучшие его стихи. Женщина, которая была названа первой в его предсмертной записке. Женщина-легенда… Тогда ей было под семьдесят. Но она и тогда оставалась удивительно красивой. Вероятно, это был один из самых интересных домов в Москве. Здесь пересекались самые разные люди, хотя круг их был достаточно ограничен. В этом доме бывали Луи Арагон, Эльза Триоле, Надя Леже, Плисецкая, Щедрин, Вознесенский. О Лиле Брик и тогда говорили разное. Но общение с женщиной,

связанной такими узами с Маяковским, такой незаурядной, дало мне бесконечно много. Помню, она подарила мне только что вышедший том изданной ею личной переписки с Маяковским. Книга оставила у меня двойственное впечатление. Уж очень интимное, чего, вероятно, широкая публика не должна была знать, проступало в этой книге. Я сказал об этом Лиле Юрьевне. Я был молод, и, как теперь понимаю, большим тактом мое замечание не отличалось. Но она ответила мне: «Я хочу, чтобы пока я жива, все, что связано с Маяковским, стало достоянием всех. Желающих извратить наши отношения, уверяю вас, предостаточно». Она так и подписала эту книгу: «Микаэлу Таривердиеву. Эта книга о правде и кривде Маяковского».

Тесная трехкомнатная квартирка на Кутузовском проспекте, уставленная полками с книгами. Книги везде — в гостиной, в кабинете, в холле, по-моему, даже в спальне. В этом доме царил дух сопричастности великому поэту. И мне кажется, что никому не дано право — ни тогда, ни сегодня, ни завтра — судить женщину, которую он любил. По-моему, это единственно возможная позиция.

Влияние Лили Юрьевны на художественную интеллигенцию тех лет было огромным. Самое любопытное, что вокруг нее собиралась та самая молодежь шестидесятых — музыканты, поэты, художники. Она щедро раздавала идеи, конечно обычно связанные с Маяковским. Это была именно ее идея — написать ораторию «Война и мир» по Маяковскому. Я этой идеей очень зажегся. Катанян, муж Лили Юрьевны, известный маяковед, сделал подборку стихов для будущей оратории, что-то вроде либретто. Ужасно жаль, что эта работа так и не состоялась.

Лиля Юрьевна попросила записать на магнитофон цикл на стихи Маяковского. И хотя этот цикл исполняли прекрасные певцы и у нее была радийная пленка, и несмотря на мое отчаянное сопротивление, она настояла на том, чтобы я напел этот цикл сам. Я напел, аккомпанируя себе на рояле, своим ужасным «композиторским» голосом, не понимая, зачем ей это нужно. Но она считала, что важно сохранить все версии — и профессиональную певческую, и авторскую. Это нужно было ей для каких-то сравнений, исследований. Во всяком случае, я хорошо помню, что я никогда не мог противостоять ей. Почему? Не знаю. Но в этой уже старой женщине была удивительная магнетическая сила.

В доме Брик и Катаняна я познакомился с Андреем Вознесенским и Беллой Ахмадулиной. Именно Лиля Юрьевна сказала, что я должен писать на их стихи. И она, как всегда, оказалась права. И творческое сотрудничество, и дружба с этими

столь разными замечательными поэтами сохранилась у меня на все последующие годы. Лиля Юрьевна «сколачивала» нас в какой-то единый кулак. И действительно, что-то необъяснимое связывало всех нас. Именно у нее в доме познакомился Родион Щедрин с Майей Плисецкой. И этот союз дал очень многое творчеству обоих. Однажды Щедрин мне даже сказал: «На меня наибольшее влияние в течение моей жизни оказали три человека. Мой отец, Лиля Брик и Андрей Вознесенский». Что касается меня, то в ряду людей, оказавших на меня влияние, я бы назвал мою мать, Лилю Брик и Мириам Салганик, моего близкого друга, индолога, замечательного переводчика, политолога, удивительную женщину. Нашей дружбе много лет. И я часто называю ее своей сестрой. У меня нет ни родных братьев, ни родных сестер. Да и вообще, для меня родные люди — вовсе не обязательно родственники. И чаще всего именно не родственники. Вот так и с Мирой.

Позже жизнь раскидала моих друзей тех лет. Но даже когда мы ссорились друг с другом, воспоминания о тех годах не давали сегодняшним обидам или неудовольствиям заслонить ощущение общности, которое возникло тогда. Сейчас такие общности называются группами. Нет, тогда это не были группы. Это были просто компании. Мои новые друзья — Белла Ахмадулина, Андрей Вознесенский, Евгений Евтушенко, Олег Ефремов, Андрей Тарковский, Родион Щедрин. Все это была одна компания. Мы очень часто встречались. Да, вернее, мы просто не расставались. Нам казалось, что дружбе не будет конца.

Нет, не слава, не честолюбие и не деньги объединяли нас. Нас объединяло ощущение, что мы нужны своей изменяющейся стране, что мы нужны нашим сверстникам. И в этом нас поддерживала Лиля Юрьевна Брик. Но вообще это ощущение имело под собой основание. Переполненные залы Политехнического на вечерах поэзии Ахмадулиной, Вознесенского, Евтушенко, Аксенова, Рождественского. Успех в Большом театре первого балета Родиона Щедрина «Конек-горбунок». Исполнение в Зале Чайковского и Большом зале консерватории знаменитой певицей Зарой Долухановой моей камерной вокальной музыки. Будущее улыбалось нам. Иллюзии молодости никому из нас не давали трезво оценить ситуацию в стране. Нам казалось, впереди нас ждет только радость… Это все было единым полетом, пока этот полет не прервался самым грубым образом отвратительным скандалом в Манеже.

А с компанией мы познакомились у Лили Юрьевны, подружились на первых же вечерах в Политехническом. Меня пригласили выступить на вечере, в котором принимали участие

Ахмадулина, Евтушенко, Вознесенский. Они читали свои стихи. Это было замечательно. Стихи их я и раньше знал. Например, на стихи Ахмадулиной наткнулся случайно в библиотеке, а потом выбрал несколько и написал на них вокальный цикл. Так же случайно попались и японские танки — я ехал в трамвае, листал книгу. В Политехническом я пел «Замшелый мрамор царственных могил» — вокальный цикл на сонеты Шекспира, который потом пропал. Не знаю, где он. У меня не осталось даже нот.

После вечера мы сразу поехали к Роберту Рождественскому. Они уже тогда все дружили. Вернее, тогда еще дружили. Роберт был такой же революционный, левый, совершенно некоммерческий поэт. Он не писал ничего комсомольского, лирически-эстрадного. Там мы познакомились с его женой. Алка угощала нас водкой и селедкой. Мы кричали, что вот мы, мы, мы! А все эти старики — идиоты. Не все старики, конечно. В основном — начальники-старики. В общем-то они меня заразили презрением к так называемой «советской песне». Белла мне тогда говорила: «Микаэл, ну почему «мальчишечка, девчоночка»?! Что это такое?! Это же люди! «До свидания, мальчики, до свидания, мальчики!» — кричала она. — Вот как надо!» Борис Балтер тогда только что написал эту повесть. Белла впервые дала мне почитать Окуджаву. Не песни — его пение тогда мне не очень нравилось, — но прелестную его прозу. Такой был сборник «Тарусские страницы». Вот так я их узнавал. Раньше для меня существовало все другое — Шекспир, Беранже, Пушкин, Маяковский. А теперь я открыл для себя новый мир. И он оказался ничем не хуже прежнего. А тут еще и сопричастность к нему. Это было восхитительно!

Я просыпался каждое утро с ощущением радости. Как печально, что это кончилось…

Мы виделись практически каждый день. Мы закручивались все с новыми и новыми людьми. Чуть позже появился Андрей Миронов. Я помню, как мы поехали в гости к Андрею на дачу. Он, Белла, я. Вез нас Коля Никогосян, известный скульптор. Я помню, он ехал как-то очень смешно. Торопливо и вместе с тем трусливо. Мы все над ним смеялись. А он сказал: «Так смеетесь, как будто сами в этой машине не едете». Где-то уже у дачи врезались в дерево. Но все было нипочем. К Коле мы всерьез тогда не относились. Он был скульптор разный. Какие-то вещи он делал для себя, а чтобы выжить, лепил Ленина. Но даже не Ленин нас волновал. Мы знали, что ужасающие, некрасивые скульптуры на высотке на площади Восстания — его работа. И этого ему не прощали. В нашем сознании он был человеком компромиссов, а себя мы мнили прямыми и честными. Он был человеком немного

другого поколения. Это позже кто-то из нас пошел на компромиссы, а кто-то — нет. Это разделение проявилось после первого испытания. До шестьдесят второго года, когда случилась эта история в Манеже, мы просто не подвергались никаким испытаниям. Первое испытание было именно тогда, и тогда стало ясно, кто куда пойдет. А пока мы все считали себя абсолютно бескомпромиссными. А Коля был уже битый. Он был лет на пятнадцать нас старше.

Все мы были очень разными. Но нас объединяло ощущение взлета, востребованности, победы, таланта, любви. Мало у кого хватало мозгов ощущать себя единой когортой, группой. Главным было увлечение самими собой. Самоутверждение, ощущение, что «я» и только «я». «Да, я признаю, что этот тоже из наших, но вот Я!» — вот логика большинства. Женя Евтушенко таким был. Занят только собой. Андрей Вознесенский таким был. У Беллы Ахмадулиной были человеческие мотивы. То романы, то еще что-то. У меня такого ощущения не было. Мне просто было интересно. Я просто хотел жить. Мне было интересно все.

Они все ко мне часто приходили. Я жил один — от жены я довольно быстро ушел. Семь лет скитался по квартирам, по разным углам, снимал комнаты. И, кстати, как правило, жил неплохо. Квартирные хозяйки меня любили. А они все были семейными. И они читали мне стихи. С тех пор не люблю, как поэты читают свои стихи. Наверное, в принципе это интересно. Но они придают своим стихам собственный ритм, в то время как их стихи гораздо ритмически богаче. Правда, актеры читают стихи еще в тысячу раз хуже. Стихи вообще не предназначены, на мой взгляд, для произнесения. И чем они богаче, тем менее для этого приспособлены. Они должны читаться про себя. Тогда возникают внутри свои аллитерации, ты успеваешь заметить оркестровку стиха, как сочетаются гласные и согласные, как шипящие и ударные соединяются с мягкими и возникает, еще один образ. Читать стихи вслух — то же самое, что экранизировать классическое произведение. Чем замечательна классика? Когда читаешь Шекспира, в воображении возникают свои образы. Ты видишь этих героев. Ты к ним привыкаешь. Когда же ты видишь это произведение, воплощенное режиссером на киноэкране, а ты его уже давно про себя увидел, все становится одномерным. То же самое со стихами. Стихи должны читаться про себя. А они все читали стихи с завыванием. Ну вот Андрей, например. Он читал так:

Ме-е-е-ерзне-э-эт де-э-э-во-о-очка-а-а в автома-а-атеэ-е…

или:

Я Го-о-о-й-й-й-йа-я-яааа…

А я слышу: «Я Гойя, я гений». Я слышу иначе. Когда Андрей растягивает и с улыбочкой произносит эту строфу, я просто с ума схожу от злости, а его шарф отвлекает меня от подлинно гениальных стихов. Музыка — совсем другое дело. Она требует совершенно выполненного замысла. Хотя когда читаешь партитуру, она все равно лучше. Правда, бывает и наоборот. Тогда просто исполнитель гениальней автора. Так вот, я не любил, когда мне читали свои стихи, любил, когда мы просто разговаривали, трепались о том, о сем. Но они читали свои стихи постоянно, безостановочно. Я вспоминаю компанию — тогда были именно компании, а не команды, группировки или тусовки, как сегодня. Люди объединялись по интересам, по духовной близости, а не из прагматических соображений.

Андрей был такой задиристый вихрастый мальчик. Яркий, возбужденный, с резкой жестикуляцией, изломом, скорее внешним, чем внутренним. И это было в его стихах, которые тоже ломали ритм. В нем был ритм, ритм необычный, странный. А читал он стихи, как бы их приглаживая, как бы нараспев. И они были оркестрованы странно. Такая изысканная оркестровка, ну как, скажем, оркестровка Равеля или Дебюсси. Не представляю, как могут его стихи звучать не по-русски. В стихах Вознесенского не только используется русская фонетика, произношение, сочетание гласных-согласных, ритм слова, ритм строки, строфы, но и ритмизовано и оркестровано все невероятно изобретательно. Одет Андрей был всегда экстравагантно, в каких-то ярких свитерах, которые бросались в глаза. Кстати, и Женя любил всякие экстравагантности. Помню, был у него свитер с заплатами, который нас в свое время потряс тем, что был куплен в дорогом магазине в Лондоне. Вообще все мои приятели любили экстравагантности.

Женя был замечательным парнем. Он очень изменился, конечно, но я помню того Женю. Он всегда был очень увлечен собой. И тогда уже всерьез относился к своей славе. А слава у него была. Большая слава. Я не сторонник кого-либо осуждать за какие-то политические шаги. Да и зачем… Я вот спрашиваю себя: Евтушенко — поэт? Да, поэт. У него есть то, что останется в истории русской литературы. Его сборники стихов тех лет — уже история литературы. То нематериализованное, что живет в нотах, холстах, книгах, на кинопленке, неважно что, — уже не зависит от поступков человека, от его человеческой жизни. Есть люди замечательные, которые не совершили в жизни ни одной ошибки — ни политической, ни личной, прожили свою жизнь праведниками, — я перед ними склоняю голову. Но мне дороги те, что, пусть делали ошибки, глупости, пусть несли чепуху, были

влюблены в себя, но что-то сделали. Я смотрю на их ошибки через призму ими сделанного. Попробуйте напишите такие стихи! А потом обсуждайте поступки.

С Аксеновым я познакомился тоже у Лили Юрьевны Брик. А потом мы с ним подружились, когда я с Александром Зархи делал картину «Мой младший брат» по повести Васи «Звездный билет». Я помню, это было в Риге, где шли съемки, и мне нужно было записать органный кусок.

Вася всегда был эдаким плейбоем. Ходил он в джинсовом костюме, когда их еще никто не носил. Невероятно обаятельный, с мальчишеской улыбкой. Уже после «Звездного билета» я прочел его рассказы и навсегда стал его почитателем. «Жаль, что вас не было с нами», «Местный хулиган Гога Абрамишвили», позже «Бочкотара» — эти вещи поразили меня своим новым языком, своей цельностью. Я не понимаю, что такое великая литература или не великая литература. По-моему, есть просто литература. Или ее нет вообще. Легко сказать: «Вот это талантливый писатель, это великий, а это бездарный». Я понимаю по-другому — это писатель или нет. Или поэт, или композитор. Я узнаю музыку Моцарта, узнаю Прокофьева, Рахманинова. Не зная сочинения, узнаю Ремарка или Хемингуэя. Мгновенно. Это и называется писатель. А если человек просто умеет складывать слова, рифмовать и за этим не встает для меня образ, его герои для меня не живые, — это не литература. Про Аксенова было сразу ясно. Это писатель. Я не хочу знать какой. Не хочу никого расставлять по местам, по номерам. Писатель. Этого для меня хватает.

О Васе я поначалу ничего не знал. Вернее, не знал ничего о его судьбе, происхождении. Хотя он был моим соседом, жили на одной улице. И около метро «Аэропорт», в писательском доме, жила его мать, Евгения Гинзбург. Как-то Вася притащил рукопись и предложил прочитать. Толстенный том, напечатанный на машинке. Поразительная, пронзительная книга. Читая ее, я видел эти нары, этих женщин. Я это видел. И потому для меня Евгения Гинзбург — тоже писатель. Это я лежал там на нарах, это мне было нечего есть, это я опасался каждую секунду расстрела.

А Белла всегда была такой. Она поразительно не изменилась с годами. Такая странная, бесконечно красивая, утонченно-жеманная, но абсолютно естественная. Она никогда не наигрывала. Такое вот создание. Такой вот редкостный необычный цветок. Какая-то странная смесь татарской княжны и русской царевны. В ней не было простоты, в ней никогда не было панибратства. Сколько помню, а мы знакомы так много лет, мы

всегда были с ней на «вы». И мне всегда было странно, когда к ней обращались на «ты». Она как-то всегда от всего дистанцировалась, при полной симпатии, расположении, нежности. Поразительной красоты и совершенства женщина. И такой она и осталась.

Андрей Тарковский появлялся в нашей компании не так часто. Он всегда был очень собранным, нервным, с какими-то пронзительными глазами. Чем-то очень напоминал молодого Шостаковича. Такой же худой, взвинченный и вместе с тем держащий себя постоянно в узде. Каждое его высказывание было точным, целенаправленным. Помню, как он однажды пришел в мою бывшую ванную комнату, в которой впритык друг к другу размещались пианино и диван. Мы что-то ели, сидя на диване, пили коньяк, который он притащил. Я должен был писать музыку к его первому фильму, он назывался, по-моему, «Каток и скрипка». Андрей приходил несколько раз, мы подолгу сидели, увлеченно обсуждали картину. Но потом что-то случилось: я, кажется, заболел, а может быть — с женой разводился, и все расстроилось.

После какого-то концерта в Политехническом мне позвонил еще не знакомый тогда Олег Ефремов: «Приезжайте к нам в театр». Так началась моя дружба с «Современником». Театр был на взлете. Спектакль по пьесе Розова «Вечно живые» прозвучал просто выстрелом. Публика, привыкшая к традиционно нарочитой подаче голосов, в том числе и в современных пьесах, ничем не отличающихся от классических, публика, привыкшая при слове «современный спектакль» зевать, вдруг услышала в негромком разговоре ту боль и те проблемы, которые действительно связаны с реальной жизнью. Вдруг рухнул барьер между рампой и залом, и в театре стало интересно. Не только на спектаклях классического репертуара, не только на Островском и Шекспире, но и на современных пьесах, которые на человеческом языке говорят о человеческих вещах. Вслед за Розовым появились имена Александра Володина, Михаила Шатрова, Александра Вампилова, правда, последний стал известен позже. Вдруг стало возможным, пусть не до конца, но что-то сказать о том, что чувствует нормальный человек. И в пьесе Шварца «Голый король» стал возможным выход первого министра короля в гриме под Михаила Калинина. И даже в старых пьесах, сказках проводились параллели с сегодняшним днем. Успех спектаклей труппы Ефремова, собравшего вокруг себя выпускников училища МХАТа, был оглушительным. Попасть в «Современник», расположившийся в бывшем кинотеатре на площади Маяковского, было

невозможно. Люди стояли ночами, чтобы только записаться в очередь за билетами на спектакли, которые состоятся через месяц. Кстати, само это небольшое помещение отличалось от зданий традиционных официальных театров. И в том числе акустически.

Олег Ефремов предложил мне написать музыку к спектаклю по пьесе Володина «Назначение». Речь там шла о молодом интеллигентном человеке, чье назначение на высокую должность было связано с уступкой своей совести. Тема, которая тогда волновала всех. Олег пригласил меня посмотреть спектакли «Вечно живые» и «Голый король». «Голый король» поразил меня своим изяществом, весельем, а главное — совершенно непривычной раскованностью. В нем четко читались параллели с современным правительством, в пьесу были внесены все бури сегодняшнего дня в непринужденной, шутливой форме.

Для «Назначения» я написал музыку для маленького оркестра и пишущей машинки. Мне хотелось отразить в звуках работу учреждения. И это получилось. Спектакль много лет не сходил со сцены. Мой друг Авенир Зак, замечательный сценарист, сказал мне после премьеры: «Это так прекрасно, что даже не завидно».

В театре поражали не только сами спектакли, но атмосфера дружбы, спаянности, единодушия. Каждый, кто входил в мир этого театра, становился единомышленником, товарищем. Жаль, что лет через пятнадцать эта атмосфера изменилась. Как, впрочем, и в других театрах, да и в среде творческой интеллигенции вообще.

В «Современнике» я подружился с Олегом Ефремовым, нынешним руководителем МХАТа, против которого он тогда восстал. С Олегом Табаковым, нынешним ректором Театрального училища имени Щепкина, замечательным актером. Там я навсегда полюбил чудесного человека и актера Евгения Евстигнеева, который был старше нас, ироничнее и мудрее, язвительного Валентина Гафта, актрису Галину Волчек, которая сегодня возглавляет «Современник», Таню Лаврову, Игоря Квашу. В театре царила атмосфера удивительной нежности. Мы вместе встречали Новый год, вообще праздники, бывали друг у друга. Жили как одна семья. Вокруг «Современника» группировалась вся наша компания: Вознесенский, Тарковский, Евтушенко, Ахмадулина. Да сам театр был как бы «групповым членом» нашей компании. Нет, у нас не было желания завоевать Москву. Наоборот, Москва завоевывала нас.

Через много лет я написал музыку к еще одному спектаклю этого театра — «Восхождение на Фудзияму». Пьесу Чингиза Айтматова ставила новый режиссер «Современника» Галина

Волчек. В этой пьесе, развивавшейся по непривычным для нас законам — движение внутренней логики мысли при практически отсутствующих видимых сюжетных напряжениях, — мне показалось единственно возможным решением сделать звуковой ряд на электронно-генераторной основе. Были взяты несколько генераторов, которые при отсутствии какого бы то ни было интонационно-тематического ряда, а проще выражаясь — при отсутствии каких бы то ни было простых или сложных мелодий, создали бы ощущение напряженности. Искаженные звучания стали лейт-тембрами спектакля. Герои в ситуациях, казалось бы, бытовых, реальных, погружались в атмосферу воспоминаний. Именно через колышущуюся электронную стихию звучания этих инструментов проявлялся пласт памяти. Словом, совершенно другое решение спектакля.

При всей нежности моей к театру и успехе постановки такого контакта, как прежде, не получилось. Уже не было в «Современнике» Ефремова, Евстигнеев уже ушел во МХАТ. Нет-нет, все было хорошо, и успех был большой. Но что-то отсутствовало. Даже не знаю, как это назвать. Может быть, начинался какой-то надлом, а может быть, интересы мои уже лежали вне театра. Так или иначе после этого я вообще музыки для театра не писал.

«Современник» был для многих символом оттепели, символом содружества молодой интеллигенции, а впрочем, не только интеллигенции. Он был одним из приборов, регистрирующих уровень подъема, а позже — спада надежд. Когда эти надежды, а точнее, иллюзии стали постепенно исчезать, то и театр, как барометр, тоже перестал привлекать столь пристальное внимание. Конечно, был целый перечень интересных спектаклей и позже. А может быть, театр, как и человек, переживает пору юности, зрелости, а с годами наступает старость?

Но атмосферы, которая была в шестидесятые в «Современнике», не было больше ни в одном театре. Пожалуй, разве что в Театре на Таганке. Да и то, все же это был другой театр. С ним мне тоже пришлось соприкоснуться.

А было это так. Я приехал с юга, кажется, со съемок картины «Король-Олень». Только я вошел в дом — звонок.

— Это говорит Юрий Любимов. Приезжайте немедленно, мы только что получили помещение на Таганке. Сегодня «Добрый человек из Сезуана».

Я отправился в театр. После спектакля поднялся к Любимову. И он предложил мне написать музыку к «Герою нашего времени» по Лермонтову. Пьеса была замечательная. Любимов работал

очень интересно. Он хотел, чтобы я как-то организовал спектакль музыкально. Музыки было много, была сделана попытка ритмизовать спектакль. Например, сцену с Грушницким сопровождало звучание ударных и контрабасов. Актеры не пели. Они говорили внутри ритма ударных. Это был сквозной замысел звукового решения спектакля. Но система работы у Любимова была странная. Во всяком случае, для меня. Я привык работать с режиссером. А Юра стал сразу собирать актеров, помню Высоцкого, Хмельницкого, Губенко, кого-то еще. И они обсуждали каждый номер. Мне это не нравилось и чрезвычайно меня сковывало. Мне было трудно работать в коллективной атмосфере, а у них, видимо, так было принято. Мне же нужно быть наедине с самим собой или с режиссером. А когда каждый шаг обсуждают все вместе, мне это не близко, хотя я всех очень полюбил, все они стали моими друзьями. Но что-то внутри меня закрылось, мне стало неинтересно работать. Контакта не вышло. И вообще, композитор там как-то настолько второстепенен, подчинен всему, что происходит на сцене. Он как бы не полноправный соавтор, создающий звуковую партитуру спектакля, некую стереофонию, когда действие повествует об одном, музыка — о другом, а в результате получается третье качество. Там нужно было полностью обслуживать, а мне это было не близко.

Мне был интересен сам театр. Он мне нравился, но это оказался не мой театр. Я туда часто ходил, все пересмотрел, со всеми подружился, написал музыку, но спектакль, по-моему, не получился. И больше я для Таганки ничего не делал. В «Десяти днях, которые потрясли мир» и в «Антимирах» была музыка подобранная.

Да и вообще в драматическом театре я не люблю работать. Театр тем сложен и интересен, что каждый спектакль всегда воспринимается как новый. Даже самый затертый, самый старый. Старый интересен тем, как он разваливается, премьерный — потому что еще сыроват. Каждое представление идет в своем ритме — чуть быстрее, чуть медленнее, возникает живой ритм. Поэтому театру не грозит смерть, как ему это предрекали. Он вечен, так как это вечно рождающийся организм. И если в театре есть живой оркестр, он существует внутри этого живого ритма, внутри темпа конкретного спектакля. А так как театры у нас бедные и используют, как правило, фонограммы, то записанная музыка как бы тормозит спектакль, она вмешивается, заставляя актеров прилаживаться к ней. И вот это меня больше всего всегда раздражало в театре. В звуковом плане это какое-то полукино. То есть консервированная музыка, помноженная на живое действие. И вообще, в театре ты приходишь в коллектив, который давно уже

сложился, где есть свои отношения. Ты чужой там. Пусть любимый чужой или уважаемый чужой, но чужой. Ты пришел в чужой дом.

Именно поэтому я в свое время отказался от предложения замечательного режиссера Георгия Товстоногова написать музыку к его спектаклю в БДТ «Горе от ума». Теперь я об этом жалею. Может быть, она бы стала как раз той работой в театре, о которой тоже было бы что вспомнить…

Кино же мне было интересно тем, что если ты входишь в картину всерьез, то попадаешь в группу из совершенно разных людей, которые собираются только на эту картину. Все увлечены, все занимаются одним, и складываются отношения — ну почти семейные. Тем более тогда все были страшно увлечены кино. Директора картин могли прийти куда угодно и попросить все, что угодно. И давали. Движение перекрывали на улице, когда нужно. А сейчас говорят: «Бог с вами. Подумаешь, кино!». Пресытились, устали. А тогда был взрыв интереса. Кстати, во всем мире. Тогда появилась «новая волна» во Франции, были новые веяния в Италии, Америке. И конечно же у нас.

Мир кино был мне всегда ближе. Здесь все существует в раз и навсегда законсервированном виде. Здесь возможны эксперименты по соотнесению звука и изображения. Каждый новый фильм становился для меня новым полигоном для такого экспериментирования. Самая дорогая для меня картина тех лет — «До свидания, мальчики» — очередная работа, сделанная с Каликом. Эта картина вообще показательна во многом. На мой взгляд, это самая поколенческая вещь. Если говорить не о паспортных данных шестидесятников, а об их философии, мировосприятии. Они и тогда были мальчиками, и сейчас в чем-то ими остались. Даже Миша, несмотря на его лагеря. Мальчишками, которые верили, были романтиками, идеалистами. Конечно, тогда мы ни о чем таком не думали. Мы просто работали. Мы не предполагали, что именно эта картина станет для нас воспоминанием о будущем.

Сценарий был написан по одноименной повести Бори Балтера. Он был старше нас, с ним дружили Миша, кажется, Булат Окуджава и Вася Аксенов. Я с ним познакомился уже на картине, на съемках, когда мы все поехали в Коктебель. Он произвел на меня впечатление человека очень чистого, благородного. Повесть его была тонкой, изящной и пронзительной.

Оператором на картине был Леван Паташвили. До сих пор не могу понять, как можно было сделать на нормальной черно-белой пленке фабрики «Шостка» такое вот серебристое изображение.

Эта картина — ностальгия по детству, по юности. Самое смешное, что, когда мы это снимали, мы были юными. Это как бы ностальгия вперед. То есть в нее вложены ощущения, которые я вот сейчас испытываю по отношению к тем временам. Как это получилось, не знаю, но фраза, которая проходила через весь фильм: «Впереди, мне казалось, меня ждет только радость», — это было философией нашей жизни очень долго. Мы все время жили этими ощущениями надежды, предстоящей радости. Многие годы я просыпался с этим ощущением — вот сегодня что-то произойдет хорошее. Там было слово «казалось», оно было как бы из будущего. А мы-то просто были уверены, что впереди нас ждет только радость. Тогда впервые снимались Вика Федорова, Наташа Богунова, Аня Родионова, тройка Стеблов, Досталь, Кононов. Все молодые. Калик с них подписку взял, что они девчонок трогать не будут. Как всегда, у Миши была создана какая-то удивительная атмосфера на съемках. Атмосфера постоянного ожидания чего-то необыкновенного. Мы ждали конца съемок, ждали успеха.

Но началось все с бешеного протеста против картины со стороны Госкино, непонятно почему. Она практически легла на полку, впрочем, как почти все картины Калика. Они либо запрещались, либо выходили крошечным тиражом. Мне смешно, когда говорят, что вот было такое время. Да неправда все это! Параллельно в то же время снимал Гия Данелия свой фильм «Тридцать три». Довольно-таки смелый по тем временам, высмеивающий космонавтов. Почему фильм Данелия прошел с успехом и был разрешен, а, казалось бы, гораздо более светлый и теплый фильм Калика вызвал такое негодование начальства? Да потому что Миша никогда не умел и не хотел разговаривать на их языке. В «Мальчиках» был только один эпизод, соревнование на тачках, где мы как бы высмеивали соцсоревнование. Как бы. С такой дурашливой музыкой. Рабочие глупо бежали с тачками, а глупый человек из профкома или парткома подсчитывал, кто больше перетащит. Ничего особенного. Мишу просили этот эпизод вырезать. Все остальное проходило. Миша не просто отказался. Он отказался резко, зло, принципиально. Он мог найти общий язык. Как многие, которые договаривались, спасали всю работу, выбрасывая какой-нибудь один эпизод. Знаете, по тому анекдоту, когда режиссер снимает обязательно собачку, просто так, ни к селу ни к городу. И начальство задает вопрос: «А собачка еще зачем?». «Ладно, — отвечает режиссер, — собачку вырежу».

Госкино должно было отрабатывать свой хлеб. Чем те времена непросты? Когда-то дубовое начальство можно было легко обманывать, травить какие-то байки, и что-то проходило. А

в шестидесятые годы в Госкино пришли умные, интеллигентные, беспринципные люди, которые все понимали. Их обманывать уже было нельзя. Невозможно. В отличие от какого-то партийца, безграмотного выдвиженца двадцатых годов, которого легко обвести вокруг пальца. С этими нужно было договариваться. А Калик договариваться не хотел.

Как всегда в работе с Мишей, музыка писалась не заранее, а параллельно съемкам. Часто он, услышав музыку, делал эпизод, рассчитывая на нее. Или ставил ее во главу угла, или отталкивался от нее. То есть мы работали параллельно. И как всегда, я приезжал на съемки и участвовал во всем процессе. Я долго думал, как делать музыку к этому фильму о трех мальчишках, об их последних днях на гражданке. Они уезжают в военное училище, а потом, мы знаем, будет война. Это то самое поколение, которое с фронта домой не вернулось. В фильме войны еще нет, это примерно сороковой год. А мальчишки только начинали пробовать себя, только-только начинали жить. Пробовали жить. И поэтому я решил, что музыка появляется как бы еще не оформленной. Как бы говоря о том, что вот я не знаю, какая она должна быть, жизнь. Я знаю только одно — впереди меня ждет только радость. А какая она будет — непонятно. Я просто пробовал, даже не думал, что это будет началом фильма. Мы записали как бы эскиз. Я показывал Мише Калику — вот какую ноту можно взять, а вот еще какую, вот так можно сыграть, а вот можно попробовать все это сыграть вместе, а вот я играю и напеваю — не то. Снова играю, ошибаюсь, останавливаюсь, снова ищу. Вот так и была сделана вся увертюра. В ней не было слов. Только мотив, в котором была скрыта фраза: «До свидания, мальчики!» — па-па-рам-парарарам. Она как бы не пропета, а просвистана, промурлыкана. Слова есть в ритме фразы, они закодированы и появляются в самом конце фильма, когда я снова напеваю этот мотив. Колеса стучат, девочка бежит берегом моря и кричит: «До свидания, мальчики!» И колеса, колеса, колеса… И это конец.

Дело в том, что озвученный фильм и фильм звуковой — разные вещи. Сегодня практически не снимают звуковое кино. Во всяком случае, то, что мы чаще всего сегодня видим на экране, это не есть звуковое кино. Звуковой фильм — это фильм звукозрительных образов, где зрительный и звуковой образы сливаются в единое целое. А то, что мы чаще всего видим, — это фильмы немые, но они озвучены и при этом лишены изящества немого кинематографа, его пластики. Просто записанные речь, звуки произносятся напрямую или идет экшн — действие. И все. Я же считаю интересным тот фильм, где звуковая ткань

соединена с изображением, вписана в партитуру фильма, причем она может состоять не только из речи, музыки, но и из шумов. Как в «До свидания, мальчики!», когда заявленная в начале фраза прокричится в самом конце. Это может быть осознано зрителем не сразу, но откладывается в подкорке, это влияет на восприятие. Кино, таким образом, становится многомерным, не плоским. Делать такой вот фильм интересно, потому что такой фильм — это конструкция, это не гомофония, это полифония, где несколько самостоятельных голосов движутся, прерываются, делая паузу, или же снова звучат — вместе, отдельно, вдвоем, ракоходно и, соединяясь, дают какое-то совершенно другое ощущение. Ты даже не всегда осознаешь, но ты все эти линии чувствуешь. И тогда возникает воздействие, возникает образ, и он остается в душе. А если ты не зацепил душу, то вообще зачем этим заниматься? Деньги за кино у нас платят такие небольшие, что можно работать только потому, что интересно.

Кстати, не всегда в фильме нужна музыка, но это отнюдь не означает, что в нем нет звуковой партитуры. Как-то мне позвонил Михаил Ромм, это было после успеха «Человек идет за солнцем», и предложил посмотреть материал его новой картины. Речь шла о «Девяти днях одного года». Я посмотрел. Потрясающая картина! Она и сегодня интересна, а как воспринималась тогда! Совершенно другой стиль, неофициальный простой человеческий разговор. Ромм спросил:

— Какая здесь должна быть музыка?

— Никакая, — ответил я. — Тут не должно быть ни одного такта музыки.

Михаил Ильич был изумлен. Но он мне поверил. И в фильме нет ни одного такта музыки, кроме музыки, идущей из кадра. А ведь, оказывается, была написана музыка, целиком, Тертеряном, если я не ошибаюсь.

Именно Михаил Ромм предложил мне после премьеры «Человек идет за солнцем» вступить в Союз кинематографистов. Он опекал многих молодых, многие ему обязаны, не только те, кто учился в его мастерской. Вообще влияние этих людей, чистых и порядочных, пронесших эти качества сквозь страшные тридцатые годы, почему-то чудом уцелевших, было очень значительным. Хотя их пессимизм и прогнозы казались нам мироощущением людей «испуганного поколения». Я, например, вспоминаю Михаила Светлова. У меня было многое связано с его именем. В нас сильно сидело представление о том, что поколение наших родителей и дедов боролось за светлую жизнь, без несправедливости, за то, чтобы у страны было светлое будущее. И люди, которые за это боролись, — хорошие люди. А те, которые

этого не хотят, — плохие люди. И, скажем, гражданская война была прежде всего связана для нас с героикой, благородством и чистотой. И это представление связывалось у меня в детстве со стихами Светлова:

Гренада, Гренада,
Гренада моя.

Позже, через много лет, уже взрослым, окончившим институт музыкантом, я познакомился с Михаилом Светловым. В детстве для меня не существовало поэтов. Были только стихотворные строчки, которые я любил. Они, в моем понимании, существовали без автора, как существуют небо, солнце, море. Только потом, когда стал серьезно интересоваться поэзией, я понял, что у стихов бывает автор. А позже меня стали интересовать и личности поэтов, кто они и почему написали те или иные стихи. Светлов был трагической фигурой. Человек-символ, автор знаменитой «Гренады», безоговорочно отдавший себя делу революции, в тридцатые годы, многое увидев и поняв, он многое переосмыслил. Но сделанное было сделанным. Внутреннее благородство не давало возможности измениться и холуйствовать в новых условиях, как это сделали иные его сотоварищи. Оставалось только пить водку, чем он и занимался с большим успехом в последние годы своей жизни. Грусть, замешанная на ироническом отношении к себе, была основным его свойством. Он никогда не шутил ни над кем. Только над собой. Когда он умирал от рака в больнице, он сказал навестившим его друзьям, и это была одна из последних его шуток: «Рак есть, а пива нет».

Такой же удивительной фигурой начала шестидесятых был Юрий Олеша, человек замечательного таланта, проявившегося в двадцатые годы, автор знаменитой «Зависти», который уже в тридцатые годы оказался выброшенным из литературной жизни. Но и в годы «оттепели» он оказался таким же невостребованным, как Светлов. И что самое удивительное, был так же мало известен Булгаков. Его реальная жизнь началась только во второй половине шестидесятых, когда «оттепель» пошла на спад. И это была ее последняя волна, которая как бы из пены подарила нам «Мастера и Маргариту». Хотя подлинной жизнью Булгакова это еще назвать нельзя. Несравненный талант, судьба которого так характерна для интеллигентских судеб в России, только приоткрылся. Но знали ли мы, молодые, что судьба Светлова, Олеши, наконец, судьба Булгакова — это и наша судьба? Знал ли Тарковский, что это и его судьба, судьба таланта, который не продается?

Еще одна фигура тех лет. Может быть, не столь крупная, но подтверждающая эту мысль. Николай Глазков. Тоже человек другого поколения. Талантливый, самобытный поэт, судьба которого была еще печальнее. Если талант Олеши, Светлова хотя бы в двадцатые годы был востребован, они испытали счастье, пусть кратковременное, но счастье своей нужности, то Глазков, правда избежавший судьбы Клюева, Шаламова и других, ни за что репрессированных в тридцатые годы, так и остался невостребованным. Как сейчас вижу его сквозь табачный дым ресторана Дома писателей, с его атмосферой, так точно переданной в «Мастере и Маргарите» Булгакова, одинокого, полупьяного, бормочущего стихи и основавшего «самиздат». Стихи его никто не печатал, и он их «издавал» сам, печатая на своей пишущей машинке и раздавая друзьям. А позже, когда машинка была пропита, в рукописных вариантах.

Я на мир взираю из-под столика.
Век двадцатый, век необычайный:
Чем он интересней для историка,
Тем для современника печальней.

К некоторым из них мы относились свысока, к некоторым — с уважением, но все равно с позиций превосходства глупой молодости. Мы были увлечены собой, перспективами, которые открывались перед нами. И мало кто из нас понимал, что в чем-то нас ждет та же судьба. Мы не слышали их одиночества.

Мы тогда вообще не задумывались над тем, что происходило когда-то, мы не знали ситуации в экономике, жизнь была по-прежнему идеологизирована, но политикой мы не занимались, понимая, что здесь от нас ничто не зависит, а еще и потому, что это было нам глубоко неинтересно. В нашей жизни ее просто не существовало. Мы были увлечены настоящим, почти не пытаясь заглядывать в совсем недавнюю историю нашей страны. Она начиналась для нас с нашей молодости, как бы с чистого листа.

Тогда мы просто иронизировали над такими верноподданными художниками, так называемыми общественными деятелями, как Серов в живописи, Михалков и Софронов в поэзии, Хренников в музыке. Мы просто не понимали, какую опасную и печальную сторону нашей жизни являли одним только фактом своего существования эти деятели культуры, продававшие свой талант и делающие все для того, чтобы не родилась новая честная культура. Я помню, как мы с Ахмадулиной и Аксеновым посмеивались над Феликсом Кузнецовым. Только потом поняли, какую сыграл роль в жизни

Аксенова тот же Кузнецов, практически лишивший страну одного из крупнейших писателей. Мы верили в здравый смысл, мы знали, что коль скоро наши руки чисты и мы готовы принести себя на алтарь отечества, то в случае выбора между нами и представителями сталинской «интеллигенции» выбор будет за нами. Жизнь показала, что мы ошибались.

И все же тучи, которые стали над нами сгущаться в начале шестидесятых, исходили не от правительства и даже не от министра культуры. (Тогда на этом посту была Екатерина Фурцева, по-своему трогательная женщина. Она предложила в целях экономии средств объединить разные казачьи хоры, на что один из знаменитых старейших актеров МХАТа сказал: «Екатерина Алексеевна, до вас это безуспешно пытался сделать генерал Деникин». Скандал был неописуемый.) Причиной их стала междоусобная борьба деятелей культуры старого образца, напуганных столь стремительным продвижением молодежи. Переполненные выставки новой живописи вызвали панику среди начальства Союза художников, привыкшего к сытой жизни, получаемой за изображение современных им вождей и счастливых колхозников. Все их бесчестное вранье и безбедная жизнь были поставлены под угрозу. Начальство Союза писателей также было обеспокоено взрывом интереса молодежи к современной литературе, переполненными стадионами, на которых читали свои стихи Вознесенский, Ахмадулина, Евтушенко и другие. Обеспокоено было и начальство Союза кинематографистов бумом вокруг таких имен, как Тарковский, Калик, Параджанов. То же творилось и в Союзе композиторов.

Скандал, сначала локальный, разгорелся в Союзе художников. Тогдашний его председатель Серов добился от Хрущева согласия приехать и посмотреть развернутую в Манеже выставку, в том числе и работы молодых художников-авангардистов. Расчет был гениально прост. И сработал он совершенно четко. Выстрел попал «в десятку». Мишень отреагировала так, как все от нее и ожидали. Хрущев, человек бесконечно далекий от искусства, за всю свою жизнь, вероятно, видевший только картины соцреализма и воспитанный на портретах Сталина и своих собственных, написанных художниками-лакеями, а также на картинах, изображавших дородных розовощеких доярок и упитанных коров, выписанных с большой тщательностью, пришел в ярость, когда попал на эту выставку. Скандал, вспыхнувший в Манеже, перекинулся на другие виды искусства. Началась новая «охота на ведьм». С большой радостью подкидывали хворост в этот огонь другие руководители творческих союзов, выискивались и находились

новые имена. В общем, это походило на 1948 год, правда, было не так страшно. Скорее, это была пародия, хотя и с серьезными последствиями, массой трагедий, исковерканных судеб. У меня дома до сих пор висит картина замечательной художницы Гаяны Каждан, тоже попавшей в этот скандал, так как именно ее картина — автопортрет — была выставлена в тот злополучный день в Манеже. Удивительно тонкая, одухотворенная, Гаяна, как и многие другие художники, осталась без средств к существованию. И тогда в Москве появился известный коллекционер Костаки, который практически за бесценок скупал эти картины и увозил их за рубеж. Я его не осуждаю, он многих спас. Просто от голода. Но факт есть факт. Картины замечательных художников «уплыли» из страны в частные коллекции. Гаяна Каждан умерла от инсульта в возрасте сорока лет.

Много позже, перед самой смертью, Никита Хрущев сказал моему другу художнику Борису Жутовскому примерно следующее: «И зачем я только полез в это дело?». Жутовский пересказал мне это буквально в тот день, когда был у Хрущева, одинокого, никому не нужного. По традиции Хрущев у себя на даче отмечал свои дни рождения, выставлялся огромный стол со всевозможными закусками в ожидании бывших соратников и друзей. Год от года на них было все меньше народу. На последнем — не считая, естественно, семьи, — всего несколько человек, в их числе и сам Жутовский, в свое время жестоко обруганный Хрущевым, на много лет лишенный заработков, творчество которого было под запретом. Но когда Хрущев оказался в опале, никому не нужным политическим трупом, одиноким стариком, у Бориса хватило человечности и благородства регулярно посещать его, к большому неудовольствию со стороны правительства Брежнева. И это не было позой. Памятник Хрущеву сделали два человека, которым он сломал жизнь, — Эрик Неизвестный и Борис Жутовский. Такой была молодежь шестидесятых. Странно и обидно, что позже эти качества оказались никому не нужными.

А тем временем скандал разрастался. И постепенно из культурного перерастал в политический. Замелькали словечки «инакомыслящие», «диссиденты». Да, это было не так страшно, как в тридцатые. В шестидесятые, если и уходили в лагеря, то это были единицы, не миллионы. Но нам, ошарашенным, вся эта свистопляска была не столько страшна, сколько оскорбительна. Мы поняли, что все-таки время выбрало не нас.

Еще одним фарсом стало совещание в ЦК у тогдашнего главы идеологической комиссии Ильичева. Нас вызвали туда, как

говорится, каждой твари по паре. Я помню, от литераторов в качестве «левых» (то есть плохих) пригласили Евтушенко, Вознесенского, Ахмадулину, Аксенова. В противовес им в качестве «хороших» — поэтов Владимира Фирсова и Егора Исаева и еще двоих-троих, имен которых не помню. От Союза кинематографистов — «плохих» Михаила Калика, Андрея Тарковского и, кажется, Игоря Таланкина, а от Союза композиторов — Родиона Щедрина и меня. Кто был от «хороших», не помню. К нам обратились с требованием выступить и покаяться. При мне с этим предложением к Тарковскому обратилась Фурцева. Он категорически отказался. Тогда она подступила ко мне, сказав, что я должен выступить, что я должен признать критику, что я, армянин, должен писать музыку национальную, а я увлекся «чуждым влиянием Запада». Я выступать отказался. Фурцева спросила почему.

— Да я не русский, говорю с акцентом и боюсь перепутать слова, — откручивался я.

— Вы со мной говорите на чистом русском, — изумилась она.

— А когда волнуюсь, появляется акцент.

В общем, я настаивал на своем, она — на своем. Перерыв закончился, она вынуждена была оставить меня в покое. Никто из «наших» не каялся в том смысле, в котором хотелось власти, кроме Евтушенко. Никого не посадили, никого не преследовали. Времена все-таки изменились. При Сталине такое было бы немыслимым. Просто было бы исключено. Счет за подобное нахальство был бы выставлен немедленно.

Последнее, что я помню об этом совещании в ЦК, так это эпизод, когда мы уже спускались по лестнице вниз после его окончания. Шли Ахмадулина, Вознесенский, Калик и я. Двумя ступеньками ниже шли Фирсов и Исаев. Я помню фразу, сказанную вполне громко, без всякого стеснения:

— Ну что ж, наступили наши времена.

Да, действительно, наступили их времена. И нам дали это почувствовать: прекратилось печатание наших нот, стихов, книг, появились трудности у Тарковского, которые нарастали как снежный ком. Каждая картина, которую он начинал снимать, вызывала все большее сопротивление. И это продолжалось вплоть до его отъезда из страны. Каждую картину Калика или ставили на полку, или выпускали минимальным тиражом, или и вовсе уничтожали, как получилось с его картиной «Любить». Казалось бы, невинные четыре новеллы о любви. Правда, снятые в непривычной манере, абсолютно раскованные не в кадре, а духовно, прослоенные документальными съемками, сделанными прямо на улицах. Кстати, в этой картине впервые снят молодой

Александр Мень. Картина частично была смыта, частично сохранилась только благодаря Инессе Туманян, режиссеру документальных съемок, у которой коробки с пленкой почти двадцать лет пролежали под диваном. Мишу активно выживали из страны.

Вообще особенно остро новая ситуация коснулась писателей и кинематографистов, тех, кто работал со словом.

А в 1964-м, после партийного «дворцового» переворота, был смещен Хрущев. И мы, обиженные, недовольные им, в своих обидах забыли, что при всем его невежестве, порой переходящем в откровенное хамство, при всей его необузданности и поразительном ощущении, что он может судить обо всем, он сделал четыре важные вещи. Он впервые начал процесс десталинизации страны, хотя не сумел или не захотел довести его до конца. Он открыл ворота политических лагерей, и миллионы невинных уцелевших людей, пусть поздно, но обрели свободу. Он приоткрыл железный занавес между цивилизованным миром и нашей страной. И наконец, он построил, пусть примитивные, пятиэтажки, которые до сего дня называются «хрущобами», вывел людей из подвалов, коммунальных квартир, и они обрели пусть крохотное, но свое жилье. Тогда мы радовались его падению. Наверное, зря. Последующая эпоха, эпоха Брежнева, была, может быть, внешне более спокойной. А на самом деле пришло правительство казнокрадов и уголовников. Но тогда мы еще этого не знали. Интересно, что предстоит нам узнать в будущем о сегодняшнем правительстве? Ведь кто-то правильно заметил: «Прошлое нашей страны непредсказуемо».

Атмосфера менялась постепенно. Не вдруг, не сразу. И мы постепенно менялись. Кто-то больше, кто-то меньше. Скандал в Манеже и последовавшие за ним события стали первым испытанием. И тогда стало ясно, кто куда пойдет. Кто-то из нашего поколения выбрал компромисс, стал находить возможность для диалога с властями. Кто-то не захотел. А может быть, и не было возможности? Кто-то стал разделять — что-то делать для себя, а что-то для властей. Кто-то питал иллюзии, общаясь с властями, что им можно что-то объяснить, повлиять на них, но при этом незаметно менялся сам. Неправда, что сильно нас примучивали. Вопрос заключался в другом — какой кусок пирога можно получить. И многие бежали, протягивая руки. Неправда, что кого-то заставляли. И страха у нас не было. Во всяком случае у меня. Кстати, мне никогда ничего не предлагали. Меня никогда не искушали возможностью предать свои позиции. И мне никогда ничего не обещали. Меня не приглашали вступить в партию, не предлагали ответственных постов. Когда

предъявляют сегодня шестидесятникам претензии, что они, мол, общались с властями, это часто справедливо. Но правда и то, что далеко не все. Никогда на «переговоры с властью» не ходила Белла Ахмадулина. Никаких отношений с властями не имели Вася Аксенов, Булат Окуджава. И таких людей много. Да, были и те, что получали какие-то зарубежные поездки в награду за общение с державой. Но это был способ заявить о себе в мире. И тот, кто уезжал туда, возвращался с именем, осененным признанием на Западе. А потом, гораздо позже, произошло еще одно разделение: кто-то ходил в ЦК, поддерживая контакты, и это была определенная игра. А другие стали играть в противоположные ворота: ходить в посольства, исполняя роль несчастных и гонимых, на этом зарабатывая свой капитал. Что касается меня, то мне были противны обе эти партии.

Так что судьбы растиньяков шестидесятых сложились по-разному. Сегодня их называют шестидесятниками. Но ничего объединяющего в этом понятии нет, кроме того, что это было поколение, родившееся — не в буквальном смысле, а заявившее о себе — в шестидесятые годы. Ну, что общего, скажем, у Искандера и Тарковского, которые всегда дистанцировались от власти, причем это была позиция, и позиция жесткая. Но ничего общего у них нет и с диссидентами. Это ведь совершенно другое. Или Тарковский и Родион Щедрин, который контактировал с властью на своих условиях. Как бы на своих. Но не всегда. Надо было — писал ораторию о Ленине, чего никогда не делала Белла Ахмадулина. Или, скажем, Александра Пахмутова, которая практически создала свою эпоху — и очень интересную эпоху — в песне и в то же время находилась в полном контакте с властями, как бы обслуживая, выполняя социальный заказ комсомола, партии. Нужно было писать бамовские песни — и она писала их. Калик, например, категорически отрицает свою причастность к шестидесятничеству. Общее? Просто нам всем одинаковое количество лет. И то, что у нас было общее, — это компании. Веселые компании и романтизм, полный надежд. Мы не доверяли этой власти.

И все же у нас было ощущение — что-то кончилось страшное. И наступили новые времена. И что-то обязательно произойдет хорошее. Может быть, это было связано с возрастом, может быть, совпали возраст и вход в культуру, в известность и, конечно, повышенный интерес нашего поколения к нам. Это был не обычный, а ненормальный интерес. Нас любили, наши имена знали. А мы все были совершенно разными. Конечно, была в нас доля эпатажа — в ком-то меньше, в ком-то больше, это был тоже своего рода протест против общепризнанной прилизанности. Но

мы не эпатировали наших сверстников, мы эпатировали партийных дедуль. И мы были очень разными. Очень. И судьбы у растиньяков шестидесятых совсем разные.

Просто тогда нам все еще казалось, что впереди нас ждет одна только радость…

Я такое дерево

Звонит мне как-то замечательный поэт Григорий Поженян.

— Микаэл, я гонимый поэт (что правда. — М. Т.). А ты гонимый композитор.

— Почему это я гонимый?

— Ну тебя же в Союзе гоняют?

— Гоняют.

— Давай сделаем вместе картину.

— Как это?

— Я буду снимать картину на Одесской студии.

— Как ты будешь снимать картину?

— Как режиссер.

— Но ты же не режиссер, Гриша, ты поэт.

— Я гений. Я могу все, — сказал Гриша.

И вот я приехал к нему в Ялту, где он действительно снимал картину о моряках в годы войны. Гриша — замечательный, милый парень. Но, кроме того, он еще и герой Одессы. Он старше меня лет на десять. В годы войны он был в отряде черноморцев, которые Одессе ценой своей жизни дали воду. Они пробились в город и фактически спасли его. Погиб весь отряд из двадцати двух человек. Считалось, что погиб и Поженян. В Одессе стоит памятник двадцати двум героям, спасшим город, на нем выбиты имена этих людей, в том числе и имя Григория Поженяна. А Гриша не погиб, он выбрался из-под трупов и спасся. Единственный из отряда. Позже, конечно, об этом узнали, но имя его на памятнике осталось. Так вот Гришу все знали и очень любили. В его фильме согласились сниматься Иван Переверзев, звезда тогдашнего экрана, Олег Стриженов и многие другие замечательные актеры. Но Гриша, будучи с одной стороны поэтом, а с другой стороны командиром-моряком, плохо представлял себе, как нужно общаться с актерами, тем более знаменитыми, которые и сниматься-то приехали только потому, что любили его как поэта и как хорошего мужика. А Гриша стал ими командовать. И очень сильно. Он объявил:

— Здесь два гения. Я и Таривердиев. Все остальные — наши служащие.

Я стал хохотать, думая, что он просто дурака валяет. Но Переверзев на него очень обиделся.

— Гриша, как твой фильм называется? — спросил он.

— «Прощай!»

— Прощай, Гриша! — Переверзев сел в самолет и улетел в Москву.

— Гриша, что ты делаешь! Ведь уже полкартины снято! — в ужасе говорю я ему.

— Не волнуйся, Мика. Я ведь не только режиссер, но и автор сценария. Нет вопросов.

И вот снимают сцену, в которой должен был играть Переверзев. У него была роль адмирала. Входит вестовой, спрашивает:

— А где товарищ адмирал?

— Убит, — отвечают ему.

Так избавились от замечательного бедного Переверзева.

Проходит неделя. По какому-то поводу Гриша стал объяснять Олегу Стриженову, что он очень плохой артист и плохо играет.

Олег не выдерживает:

— Гриша, как твой фильм называется?

— «Прощай!»

— Прощай, Гриша! — Садится в самолет и улетает в Ленинград.

Он играл капитан-лейтенанта.

— Гриша, что ты делаешь?! — воплю я. А он:

— Ничего. Режиссер Поженян прикажет сценаристу Поженяну, и он перепишет сценарий.

Начинается съемочный день. Актеры сдают ему текст. Входит какой-то офицер и спрашивает:

— А где капитан-лейтенант?

— Убит, товарищ командир.

Так Гриша поубивал всех. И не потому, что нужно было убивать, просто они все отъехали. Конечно, фильм не получился. Да он и не мог получиться. Но мы замечательно провели время. По-моему, это была моя первая поездка на Ялтинскую студию. Тогда я и влюбился в этот город.

Зимняя Ялта поражала своей чистотой, пустыми ресторанами, полупустой гостиницей «Ореанда», в которой мы жили. Прямо рядом — студия. Море свинцовое и очень странное, необычное, не такое синее, к которому я привык с детства. И солнце, солнце в январе. Мы ходили в пиджаках. Был какой-то европейский образ жизни, как мне казалось. Наверху — кафе, где мы каждое утро завтракали. Оно работало с девяти утра, полупустое, с огромной стеклянной стеной, сквозь которую прямо перед тобой открывалась зимняя Ялта и море.

Это была старая гостиница. В ней жила практически только наша съемочная группа да еще какие-то несколько человек. В любое время мы могли прийти в ресторан, нормально пообедать, поужинать. Пустые пляжи. Огромное количество чаек. Не люди на пляже, а чайки. А пароходы ходили по расписанию. Мы даже

сплавали с нашим другом, капитаном «Грузии» Толей Гарагулей, в Одессу на три дня. Он дал нам каюту.

Вообще это было удивительное время. Конец шестидесятых, начало семидесятых — сейчас принято считать, что это было время большевиков, которые всех давили. Не знаю, как кто, а я чувствовал себя совершенно свободным. Абсолютно свободным. Я никогда не был материально обеспечен настолько, чтобы не думать о деньгах. У меня никогда не было запасов, но на том уровне, на котором мне хотелось жить, я мог жить. Мы могли с друзьями, собравшись втроем, вчетвером, взять и улететь в Сочи или в Ялту, снять там гостиницу и провести выходные. И это было нормально. Я мог лететь из Молдавии на самолете с посадкой в Сочи и, подумав, что меня никто не ждет в Москве, выйти из аэропорта, сесть в автобус и приехать в Дом художников в Хосте, где отдыхала масса знакомых. Мне тут же устроили номер, и я провел там несколько дней. Все было другое…

Работы в фильме было много. В Ялте я написал восемь монологов на стихи Поженяна, которые вошли в картину наряду с оркестровой музыкой. Многое делалось именно там, в Ялте, в номере гостиницы, где у меня был рояль. Но кроме работы у нас было немало и развлечений. Фильм же снимался о жизни моряков военного времени и, естественно, на картине был полный гардероб командиров кораблей, торпедных катеров, линкоров. И часто мы одевались в эти самые костюмы. Я, например, надевал мундир адмирала (по росту Вани Переверзева), с фуражкой, со всеми делами, и мы ходили гулять по набережной. Встречные моряки отдавали нам честь, мы важно им козыряли в ответ. Конечно, безобразие, но все равно было весело. И производило впечатление. Мне мундир очень шел.

А когда мы уже сдавали картину, я приехал в Одессу на перезапись и тонировку. Жили мы в гостинице «Красная», лучшей гостинице по тем временам. Сидим мы у Гриши в номере, в люксе, с какими-то молодыми девицами, наверное, актрисами, и Гриша важно рассказывает свою любимую историю о том, как он действительно спасал город. Со своей гибелью, с памятником в Одессе. Девицы от почтения умирают. Вдруг стук в дверь. Входит администратор.

— Значит так. Вам нужно будет переехать из люкса в другой номер.

— Почему?

— Приезжает делегация немецких профсоюзов из ГДР.

Гриша возмущен:

— Я Поженян! Я герой Одессы!

— Не хулиганьте, ничего не знаю, вон отсюда.

Ну в общем, Гриша стал звонить по разным инстанциям. А было часов восемь вечера, все закрыто, все учреждения.

— Никуда я не уйду, — не сдается Гриша.

— Если будете хулиганить, я вас вообще выселю. Это гостиница Интуриста, вы же подписывали бумагу, что по первому требованию освободите номер.

Так его и поперли. Это поразительно, как в нашей стране любой иностранец оказывался главнее, чем любой живущий в ней. Даже если он герой войны. Сегодня то же самое. Опять ощущение, что главные люди — иностранцы, а мы как бы второй сорт. Валюта проходит только иностранная, русские деньги валютой не считаются. И так было всегда. Вот такая история. Выселили его. Вещи выкинули в одинарный номер. А он жил в люксе. А люксы — только для иностранцев. Он наконец понял, для чего побеждал немцев…

Мы решили, что к этому фильму будет написано семь монологов на стихи Гриши: «Я такое дерево», «Мне хотелось бы…», «Песня о дельфинах», «Я принял решение», «Сосны», «Вот так улетают птицы», «Скоро ты будешь взрослым». Певицу я нашел. Это была Лена Камбурова, никому не известная тогда девочка, окончившая эстрадно-цирковое училище. Она любила петь песни Окуджавы и пела их хорошо. Я стал делать с ней цикл монологов. Но потом мы поняли, что в этом мужском фильме женский голос невозможен. Певца, который мог бы это сделать, я не нашел. Певцы оперного плана спеть это не могли, потому что исполнять монологи нужно было не на поставленном дыхании, не поставленным голосом, а как бы неголосово, скорее актерским голосом. Но для актеров, которые, может быть, и умели петь, это было слишком сложно. Сложный интонационный ряд. Невозможно было свести эти умения в одном человеке. В Лене Камбуровой это сошлось. В какой-то степени. Но нужен был мужской голос. Именно поэтому я был вынужден попробовать сделать сам. Я записал всю музыку к фильму, после вышла пластинка, которая имела довольно большой успех и стала известной. Огромный тираж — около двух с половиной миллионов. Музыка из фильма звучала везде. Но опять-таки она не была предназначена для массового пения, и уж совсем не для ресторанов. И в то же время это была не камерная музыка, не для камерного зала, но и не массовая. Так сложилось то, что потом, по-моему, Родионом Щедриным было определено как музыка третьего направления. Какой-то новый жанр, новые интонации, новая манера исполнения.

В юности мне хотелось писать, как все. Наверное, все

проходят через этот этап. Я пробовал даже писать эстрадную музыку. Не считаю, что это вполне получилось, хотя песни имели даже некоторый успех. Позже я понял, что все-таки уходить от себя нельзя. Да и не уйдешь. И заинтересовался экспериментами по соединению камерной музыки и эстрады.

Впервые я нащупал это, когда мы делали с Мишей Каликом картину «Человек идет за солнцем». Там есть песня «У тебя такие глаза, будто в каждом по два зрачка, как у самых новых машин» — странные урбанистические лирические стихи Семена Кирсанова. Нормальные хорошие стихи, со сложной ритмикой. Я пытался нащупать грань, связь между камерной музыкой и музыкой более популярной. Это не то, что, скажем, популярная музыка Оффенбаха. Это другое. У Оффенбаха просто доступные мини-оперы с примитивной музыкальной драматургией и, кстати, на примитивные тексты. А тут мне хотелось нащупать новую линию. Конечно, в этом был еще и протест против официальной массовой музыки, так называемых советских песен, с их куплетной формой, глупыми, наивными словами, не стихами, а текстами. Я уже много работал с высокой поэзией, со стихами крупных поэтов. Но это была нормальная камерная вокальная музыка, для профессиональных певцов с поставленными голосами. Кстати, вся песенная музыка тех лет тоже была написана для поставленных голосов. Сейчас я понимаю, что в этом ничего плохого нет. Но тогда мне казалось, что нужно найти какие-то другие средства выразительности. Вот как «Современник» нашел новую актерскую интонацию, интонацию своих спектаклей, когда текст со сцены стал произноситься совсем иначе, без подчеркнуто театральной подачи, более интимно, что ли. Я пытался найти что-то в этом роде и сделать высокую поэзию более доступной. Не переходя в какое-то романсеро, а просто неголосово. Вот так стали появляться эти странные циклы. Не песни. Но и не романсы. Эстетика третьего направления.

В нем я использовал технику пения с микрофоном. Я считаю, что микрофон — это отнюдь не вспомогательное средство. Он порождает свою эстетику. И я им пользовался отнюдь не потому, что работал с безголосыми певцами. Просто в XX веке появились новые концертные залы, шагнула вперед техника и появились возможности, которых не было раньше. Глупо ими не воспользоваться. Микрофон, при умелом его использовании, дает возможность обращаться к слушателям как можно непосредственнее. Крупные традиционные музыкальные формы решаются авторами и исполнителями иначе, строятся на иных принципах. Здесь характерен крупный мазок, иная

исполнительская техника. Если прибегнуть к терминологии кинематографа, микрофон — это крупный план певца. Это постоянный крупный план. Вот, например, в театре актер играет какую-то роль. Он играет ее таким образом, чтобы было слышно не только во втором ряду, но и в двадцать пятом. На это рассчитаны и его мимика, и жесты, и подача звука, и грим. Попробуй-ка этот же спектакль снять телекамерой: все станет фальшивым, чрезмерным. Но этот же актер перед камерой (если он, конечно, талантливый) будет играть совершенно по-другому. Потому что камера укрупняет его глаза, его лицо, грим уже не может быть таким театральным, рассчитанным на двадцать пятый ряд. Он должен быть менее заметным, подача звука — более мягкой. Дикция, реплики — более приближенными к жизни. Большой актер умеет адаптироваться. Микрофон дает принципиально новую эстетику. Другой разговор, что в этой эстетике необходимо такое же умение, владение ею, как и в любой другой.

Очень близко по времени к фильму «Прощай!» меня пригласили сделать музыку к спектаклю «Прощай, оружие!» в Театре имени Ленинского комсомола. Это был первый музыкальный спектакль Ленкома. По-моему, мне звонил не Анатолий Эфрос, а режиссер Гинзбург. Он рассказал, что хотел бы, чтобы в этом спектакле не было никакой другой музыки, кроме двенадцати зонгов, песен-монологов. Он сказал также, что натолкнуло его на эту идею: он в каком-то из толстых журналов прочел переводы Андрея Вознесенского — «Военную тетрадь» Эрнеста Хемингуэя. Это были его единственные стихи. Да это даже и не стихи как бы. Или какой-то особый белый стих. Они поразили меня тогда своей силой. И я стал это делать. Я написал их довольно быстро. Помню, что когда я это делал, у меня было поразительное ощущение, что все это происходит со мной. Мне было мало лет, когда шла война. И я никогда не был на войне, я даже никогда не был в армии. Если говорить честно, звука выстрела никогда не слышал, только в кино. И тем не менее, когда я это писал, у меня было ощущение, что все это происходит со мной. Что это я, раненый, лежу в окопной грязи, в этой жиже, что это я иду с ротой. Это меня прокалывают штыком. «А может быть, придут санитары»… Вот такое поразительное ощущение. В течение недели я сделал двенадцать монологов, зонгов, речитативов, даже не могу это точно определить, не знаю, как лучше назвать. А потом в театре меня попросили их записать в студии радио. Я сам пел под рояль и ударные. Для того, чтобы передать характер музыки. Предполагалось, что в спектакле споют актеры. Но так случилось, что я на спектакле ни разу и не

был. Ни разу. Я знаю, что в театре шли споры, давать фонограмму с моим исполнением или же это должны петь актеры. По-моему, пел Караченцов. Не знаю, как это было в спектакле, наверное, замечательно. Но я этого не слышал. А почему я там не был? Не знаю. Я написал эти зонги, и у меня было ощущение, что больше не могу ни видеть это, ни слышать. Просто не могу. Я настолько был болен этой работой, что даже не смог прийти в театр на репетиции. Я настолько выложился, что много лет не мог вообще слышать эту пленку. Впрочем, мне трудно слушать ее и сейчас.

Почему все эти циклы были тогда так необычны? Песни тех лет, как правило, были рассчитаны на то, что их подхватят, их будут петь. Было модно петь за столом. А то, что тогда я делал, было рассчитано только на слушание. Петь их очень трудно. Поэтому их и не пели. Их слушали. Их переписывали, они ходили в записях. Но их не пели. И еще в них есть одно качество. Есть два варианта, направления в восприятии музыки. Есть музыка, адресованная большому количеству людей. И в этом ее принцип. А есть музыка, которая адресована каждому в отдельности, даже если в зале много народу. В те годы вся песенная музыка была помпезной, крупномасштабной, такой… ну вот как высотные здания со всеми их колоннами, статуями. А моя музыка была как бы внутренним протестом против крикливой помпезности советского массового искусства. Принципы, по которым я делал эти циклы, близки к тем, по которым я писал и камерную вокальную музыку. Только камерная вокальная музыка писалась для певцов, у которых высокая вокальная техника, а эта — как бы в расчете на актерское исполнение, но тоже камерное. Никогда я не делал их с оркестром. Только под рояль. Позже — я делал варианты для гитары или двух гитар, как это было, когда появилось трио «Меридиан». Потом это направление, названное третьим, стало подхватываться другими, но большого развития не получило. Когда этим стали заниматься другие, мне оно перестало быть интересным и я снова вернулся к чисто вокальной школе. Мне надоело это полупроговаривание, это «полу» — мне захотелось вернуться к нормальной вокальной партии, к вокализации, что я и сделал уже через несколько лет. Хотя обратился еще раз к этому варианту в фильме «Адам женится на Еве». Тот же принцип: восемь сонетов Шекспира, которые как бы комментировали действие. Правда, уже с оркестром. Двое молодых людей, их чувства, ссоры, примирения, их ревность, их нежность прокомментированы как бы взрослым человеком. И опять та же ситуация: нет певца. Те, что пробовались в этот фильм, делали это или очень выспренне, или совсем непрофессионально. И опять заставили петь меня. И даже сняли

— я присутствую в кадре. Такой вот эксперимент. Впрочем, мне не кажется, что сонеты Шекспира можно решить в той технике, в которой я решил, скажем, циклы на стихи Мартынова, Ахмадулиной, Винокурова, в той технике, в которой я писал мои оперы. Каждый текст, любое поэтическое произведение имеет свою интонацию, которую нужно угадать, открыть в музыке. Ну как можно, например, «Военную тетрадь» Хемингуэя решать в додекофонной технике?! Эти тексты требуют простых, но сильных красок, особого произнесения слова.

Когда я сочиняю музыку на стихи, для меня наиболее существенными являются три момента. Во-первых, это проблема, которую несет в себе поэзия. Можно писать музыку в соответствии с ней. Но можно создать свой смысловой план, свою достаточно самостоятельную образную версию. Во-вторых, передо мной стоит проблема решения строчки в ее ритмическом и структурном восприятии. И в-третьих — интонирование слова. Меня часто спрашивали, почему я использую прием нотированного говора (его я использовал, например, в циклах на стихи Людвига Ашкенази). Внимание к слову — вот что мною руководит. Ведь интонация слова — первооснова музыкальной интонации. Почувствовать ее, раскрыть — это главное.

Конечно, любое стихотворение нельзя формально перенести в музыку. Соединяясь с ней, оно может менять направленность, приобретать новые проблемы. Вот, например, одна история. По ходу работы над музыкой к телефильму «Ольга Сергеевна», который вышел, по-моему, году в 1975-м, мне надо было написать песню о войне. Дело происходило в конце апреля, мы с режиссером Александром Прошкиным над этой темой долго думали, приехали к замечательному поэту Давиду Самойлову, просили стихи. Он обещал написать о войне. Потом 9 мая вся съемочная группа поехала к Большому театру, а после в Парк Горького — туда, где обычно встречаются фронтовики. Я поехал с ними, мне это было очень интересно. Они снимали, а я просто бродил и смотрел. Так прошел весь день. Впечатление огромное: люди, плакаты, надписи «ищу сына» или просто «такой-то из такого-то полка»… Я приехал домой, опять стал рыться в стихах и нашел стихотворение Самойлова «Память»:

Я зарастаю памятью,
Как лесом
зарастает пустошь…

И я сразу написал песню. Как раз ту, что была нужна для фильма — развернутая песня-баллада. На другой день приехали

люди из группы, и я им показал написанное. Всем понравилось, показалось, что это удача. Позвонили Давиду Самойлову, встретились с ним. Я сыграл ему. Он, прослушав, попросил:

— Можно сыграть еще раз?

Я снова сыграл.

Снова слушает.

— Вы понимаете, какая вещь, ведь это — о войне?

— Да, а о чем же еще?

— Но стихи-то мои не о войне! Эти стихи посвящены женщине, памяти о женщине.

Значит, впечатление от 9 Мая, произведенное на меня, оказалось настолько сильным, что я прочел для себя эти стихи, по замыслу поэта абсолютно лирические, как стихи о войне, как дань памяти людям, которые на ней погибли. Я был в этом убежден, хотя там не было ни слова «война», ни слова «женщина». Видимо, мой душевный настрой дал такое прочтение, и стихи для меня преобразились. Написав песню, я ведь не изменил ни одного слова, ни одной строчки. Я вообще считаю высшей бестактностью менять созданные поэтом стихи.

Или, скажем, стихи Андрея Вознесенского «Тишины хочу, тишины». Человек настойчиво, устало просит тишины, по логике мелодия, казалось бы, должна начаться очень тихо. А я начинаю на три форте. Я хотел показать шум города, его ритм с самого начала, постепенно уходя от него и снова возвращаясь — но уже как к протесту. Если у Вознесенского в стихотворении усталость от грохота современного города, то у меня протест.

Не раз мы говорили с Андреем о сопряжении слова и музыки. Помню один наш разговор в моей мастерской на улице Горького. Он спорил со мной, считая, что далеко не все стихи могут быть положены на музыку. Я считал и считаю иначе. Главное — найти решение, разное для разных стихов. Поэзию Андрея я всегда любил, она меня всегда чрезвычайно сильно волновала, и загорался я от нее, как сухая трава от спички. Но ведь она очень сложна ритмически, она сложно организована и на первый взгляд совсем неприменима для какого бы то ни было музыкального решения. Так же, как и поэзия Беллы.

Когда работаешь с поэзией такого класса, важно не только то, что ты сам сделал, но и какие исполнители это будут петь. Они должны понимать смысл, который лежит не на поверхности произносимых слов, а где-то глубже, в полутонах, в полифонии, которая всегда есть в хороших стихах. А таких исполнителей очень немного. Я таких почти не встречал. Я или делал их, работая над программами месяцами, а иногда годами, или же, от отчаяния, пел свои вещи сам.

Лена Камбурова позвонила мне сама и сказала, что хочет со мной работать. И мы стали работать. Она и пианистка Лариса Крицкая. После того, как мы сделали цикл на стихи Поженяна, мы подготовили хемингуэевский цикл «Прощай, оружие!», циклы на стихи Ашкенази, Вознесенского. Мы работали месяцев восемь и стали выступать в совместных концертах. Я заставил Лену учиться нотной грамоте, которую она не знала, почему-то на эстрадном отделении циркового училища этому не научили. Она занималась много. Человек она талантливый, очень искренний, неистовый. Я имею в виду сцену. Если ее постоянно не держать, она могла сорваться. Ее минусы — она всегда, к сожалению, неточно интонировала. За ней нужно было постоянно следить. Держать ее в жесткой форме. Как только я отпускал руки, она могла спеть фальшиво. Наверное, это связано с ее постановкой голоса. Но тем не менее та мера искренности, яркости, которая в ней есть, это искупала. Занималась она действительно много. Это тот случай, когда талант и желание получить музыкальное образование взяли свое. Она стала интересной певицей. В ней есть безусловный артистизм, талант и чистота, трепетное отношение к делу.

В какой-то момент Лена очень увлеклась Леонидом Енгибаровым — был такой замечательный клоун, совершенно необычный. Она дружила с ним, работала. Под влиянием Енгибарова, который был божественно одарен, она решила, что должна добавить к пению какое-то пластическое решение. Я говорил ей: «Лена, ты должна петь, твоя выразительность заключается в голосе. Ну, может быть, тут чуть-чуть жест, чуть-чуть — и все». Но она решительно взялась за пластику. При том, что она плохо двигалась. И когда начинала двигаться, забывала о голосе. Мы остались в самых добрых отношениях, но работать вместе перестали. Ведь то, что она пыталась придумать в пластике, все есть в самой музыке. Это же не опера, где стоят другие задачи, где это заложено в музыкальной драматургии. Но дело даже, наверное, не в голосе и не в пластике. Та же самая Алла Пугачева, которая вообще мало училась, всегда обладала фантастически чистой интонацией. Безукоризненно чистой интонацией. С ней на эту тему даже говорить никогда не надо было. По-моему, она так поет и по сей день.

Еще один эксперимент в области третьего направления у меня был связан с Высоцким и картиной «Последний жулик». Володю я увидел впервые, кажется, на спектакле «Добрый человек из Сезуана». Это был громкий спектакль. Мы встречались потом в разных компаниях. Он пел, и мне это нравилось. Он был тогда еще совсем не знаменит, хотя в театральных кругах его все знали.

Примерно в это же время мы стали делать картину «Последний жулик». Был такой режиссер Ян Эбнер, молодой, очень талантливый, он только что закончил Высшие режиссерские курсы. Это была его первая работа, и Миша Калик, который с ним дружил, был художественным руководителем картины. Снималась она в Риге. Музыкальная картина, где все решалось на музыке и пластической игре Николая Губенко. Для картины нужны были три песни. Я подумал, что было бы замечательно, если бы стихи для них написал Высоцкий. Я ему позвонил, он согласился. Приехал ко мне домой, пришли также Миша Калик и Ян Эбнер. Мы замечательно общались, дурачились, было очень весело. Я что-то играл, Володя пел. Через некоторое время мы уехали на съемки в Сочи. В картине очень много музыки, и снималась она под фильмофонограф. Туда же приехал Высоцкий, он привез стихи, которые вошли в фильм. Стихи замечательные. Он провел с нами всего лишь два дня — это было в разгар театрального сезона, то ли в октябре, то ли в ноябре. В Сочи я написал музыку на его стихи. К сожалению, картина вызвала странную реакцию властей, и прежде всего в самой Риге. По-моему, они хотели быть святее Папы Римского. Первая жуткая реакция последовала именно от дирекции Рижской киностудии, которая и подняла волну. Начались требования переделок. Картину просто изуродовали — бесконечно что-то вырезали, перемонтировали. И от того, что было сделано на первой перезаписи, на которой я присутствовал, почти ничего не осталось. Так картина и вышла лет через тридцать после того, как ее сняли. Правда, песни не трогали. Приятно было бы сказать, что гоняли нас с Володей Высоцким. Но это было не так. Пострадал общий режиссерский замысел и качество самой картины. А опыт был очень любопытный. Вообще довольно странная идея картины: последний жулик выходит на свободу. Хотя все талантливые идеи бывают поначалу странными. Или кажутся такими. А потом они становятся нормальными.

Такая же по тем временам «ненормальная» идея возникла у Вадима Коростылева, замечательного драматурга, и режиссера Павла Арсенова. Вадим написал сценарий по сказке Гоцци, и они с Пашей предложили мне сделать киноопер у. Мы начали работать, это было очень интересно именно потому, что это был не мюзикл, а опера. Незадолго до того прошла картина Деми «Шербурские зонтики», и мы хотели сделать нечто подобное. Где был бы минимум текста и максимум музыки. Как раз в это же время я работал над своей первой оперой «Кто ты?», и весь курс Бориса Покровского из ГИТИСа, который принимал участие в ее постановке, мы задействовали и на съемках «Короля-Оленя». Все

хоровые вещи пели они. Конечно, картина снималась так, что все сначала было записано, а потом уже были съемки. Именно тогда впервые появилась Пугачева, юная, никому не известная девчушка лет восемнадцати. Она показалась мне очень талантливой, гибкой и подвижной. Совсем ребенок.

С ней было легко и приятно работать. Всю партию главной героини, Анжелы, записала она. В фильме снимались знаменитые актеры — Табаков, Ефремов, Юрский, Яковлев. Они пели сами. Это было очень любопытно. Кстати, дольше всех мне пришлось возиться с Олегом Ефремовым — интонация подводила. В роли Анжелы снималась Валентина Малявина, она единственная пела не сама. За нее пела Пугачева. Когда картина вышла, на нее обрушился шквал критики. Режиссера обвиняли в театральности приемов, в некинематографичности. Картина действительно до конца не получилась. Но совершенно по другим причинам. Напротив, я считаю, что театральные приемы в кино — это из будущего кинематографа. В картине потрясающие костюмы — художник по костюмам Наталья Шнайдер. Они совершенно необычны. Как и эстетика фильма в целом. Прелестные условности, идущие от жанра киноопера, продиктовали ее поэтику. А она в картине есть. Не получилась же картина из-за того, что жена Павла Арсенова Валентина Малявина из-за чего-то поссорилась с мужем и не приехала на финальные съемки, и вообще отказалась их заканчивать. Поэтому в картине просто нет финала. Финал, к которому все вело — и по музыке, и по драматургии, где появляются король Дирамо, первый министр Тарталья, где драматургический узел должен развязаться, — не был снят. И вместо этого огромного завершающего финала была написана песня «Это было давно», которую исполняет Олег Ефремов — добрый волшебник как бы от лица автора. Жаль, потому что картина могла бы быть очень любопытной. Но в целом я ее очень люблю.

Фильм снимался в Ялте. Ведь тогда Ялтинская студия была филиалом студии имени Горького, и практически все картины, которые снимались на студии имени Горького, доснимались в Крыму. Когда лето подходило к концу и в Москве снимать было невозможно, выезжали в Ялту. Я привык каждое лето проводить там. Не раз мы вместе с тогдашним моим приятелем композитором Леонидом Афанасьевым срывались из Москвы и на одной машине ехали в Крым. Доезжали «нон-стопом» почти без остановок до Ялты, пересаживаясь для понта на ходу. Пока один вел, другой спал на заднем сиденье. Я помню эту прекрасную Ялту, совсем другую, чем зимняя. Она тоже была какая-то европейская по атмосфере. Полно кафе, столики прямо на

улицах, как когда-то. И было постоянное ощущение праздника. Оно соединяло нас всех. Конечно, это характерно для съемок тех лет: когда группа выезжает куда-нибудь, возникает ощущение братства, единения. Люди, отработав на съемочной площадке, не расползаются по углам, а продолжают общаться. Мы так и общались.

Во время съемок «Короля-Оленя» произошла такая история. Мы с Олегом Ефремовым решили поехать ловить рыбу. За нами увязалась прелестная юная актриса Елена Соловей. По-моему, в «Короле-Олене» она снималась в своей первой роли. Мы взяли лодку, отплыли далеко-далеко, рыбачили как бы всерьез. Мы тащили кефаль, ставриду и уже практически набили мешок. А одна удочка оказалась свободной. Лене, видимо, надоело просто наблюдать, и она попросила дать ей что-нибудь тоже подержать. Удочка-то была, а крючка нормального — нет. Только тройник, здоровый и бессмысленный. И чтобы ребенок к нам не приставал, мы насадили на этот огромный тройной крючок кусок ветчины. Сидит она с этой удочкой, сидит. И вдруг говорит: «Ой, я за что-то зацепилась!» Как зацепилась? Это же не река, это море, какая тут коряга? Тянем, тянем, то я, то Олег. Действительно, удочка идет с трудом. И вдруг из воды появляется огромная камбала. Величиной с автомобильное колесо. Я таких больше никогда не видел. Мы ее вытащили, привезли в «Актер», отдали на кухню, где ее и поджарили. Хватило всем.

* * *

Так получилось, что мне не пришлось, как моим сверстникам, после учебы зарабатывать на хлеб насущный службой где бы то ни было. Кстати, у меня никогда даже не было трудовой книжки, хотя я всю жизнь вкалывал. Просто уже на третьем курсе были изданы мои первые романсы. На четвертом случилась моя первая работа в кино. На пятом курсе я уже делал свою первую картину на профессиональной студии — студии имени Горького. Сразу за ней была следующая картина, по-моему, «Десять шагов к востоку», которая снималась на «Туркменфильме», и я вместе с группой жил в пустыне. Жарко было так, что мы яйца в песке пекли. Потом был «Младший брат» с Александром Зархи, уже на «Мосфильме». Но так как я всегда работал очень быстро, у меня оставалось много времени для того, что мне хотелось делать. И я всегда параллельно работал над камерной вокальной музыкой, писал оперы, балеты, позже — органные, инструментальные произведения. Хотя зарабатывал на жизнь именно музыкой к

кино. Однако сказать, что я это делал только для заработка, было бы неправильно. Мне всегда в кино было чрезвычайно интересно. Я любил эту атмосферу, в кино я мог ставить разнообразные творческие эксперименты, и это превращалось в своего рода топливо для работы в других жанрах. И наконец, кино и телефильмы давали выход на несравненно большее количество зрителей, чем все концертные залы, вместе взятые. Вообще я убежден, что если бы Моцарт жил сегодня, то он непременно писал бы музыку к кино. Я был принят в Союз композиторов в год окончания института, а еще через год — в Союз кинематографистов, сразу после выхода фильма «Человек идет за солнцем». Так что с моим статусом проблем не было — он был определен. (Ведь тогда нельзя было нигде не работать, если ты не член творческого союза.) Я действительно был свободным художником. И пойти работать в какое-то учреждение мне даже в голову никогда не приходило. Этот вопрос передо мной просто не стоял.

У меня никогда не было очень много денег. Но на жизнь мне хватало. Я довольно быстро развелся, оставив жене не так давно полученную квартиру на Профсоюзной, ушел с чемоданом практически на улицу. Переночевал у Миши Калика. Потом друзья помогли мне снять квартиру. Вернее, комнату в квартире на Садовой, в доме Большого театра. Я жил там замечательно. Квартирная хозяйка меня просто обожала. Ее муж был администратором Большого театра. Его посадили. И одна комната, большая, была свободна. Я жил там семь лет, пока не получил двухкомнатную кооперативную квартиру в доме, где живу сейчас. Я очень не хотел уезжать из этого дома на Садовой. К новому месту я всегда привыкаю с трудом.

Я никогда не был богатым еще и потому, что не писал шлягеров. Тех песен, которые распевались бы в ресторанах. Да и песен-то никогда не писал. Только для кино. Единственный раз я написал то, что запели, как говорится, в «массовом стиле», сделав это на спор. Когда мои коллеги стали меня подначивать — что, мол, не делаю этого не потому, что не хочу, а потому, что не могу. И для фильма «Большая руда» я написал песню «Ты не печалься». Ее действительно запели на всех углах. Но больше я этого практически никогда не делал. И вечная проблема моих коллег — ходить на работу и сидеть в редакции издательства, радио или телевидения, причем сидеть много часов, — передо мной не стояла. Понятно, что после такого трудового дня писать музыку мало кто мог. От этого жизнь меня оберегла.

Жить так, как жили другие молодые композиторы, которые поступали в Союз и хотели заниматься только творчеством, я

тоже не мог. Они были очень завязаны с Союзом — получением заказов на симфоническую, квартетную и другую музыку, распределением ее исполнения. Все это было просто напрямую связано с отношением к тебе начальства Союза композиторов. Ведь и в коллегиях министерств культуры, где покупались произведения, и в худсоветах радио и телевидения сидели те же самые руководящие работники, секретари Союза, и стать неугодным им практически означало невозможность получить заказ. Я был волею судьбы от этого освобожден и мог писать ту музыку, которую хотел. И всегда делал только то, что мне хотелось делать. Я был подстрахован кинематографом, который, слава Богу, не имел никакого отношения к Союзу композиторов. Так что статус мой был вполне вольным. И это была главная моя удача. Первые же мои фильмы были замечены, имели успех, поэтому мое вхождение в круг пишущих для кино было достаточно простым. Хотя в то время это было проще, чем позже и чем это происходит сейчас. Почему? Да потому, что в шестидесятые годы, даже с конца пятидесятых, от двух десятков картин, которые делали все студии Советского Союза, был резкий скачок к двумстам фильмам в год. То есть резко расширился количественный ассортимент фильмов. Что бы ни говорили сегодня, это было и облегчением вопроса цензуры. Конечно, все было — и статьи в газетах, и обличения, и обвинения в мелкотемье. Но тем не менее фильмы снимались, и выходили на экран, и их стало много. А оттого что их было много, они создали фон, ту почву, на которой появились такие пики, как «Летят журавли» Калатозова, «Баллада о солдате» Чухрая, фильмы Калика, Параджанова, Тарковского. Всплеск новой волны кинематографа был подготовлен. И, кстати, старики и мэтры, которые всю жизнь были скованы идеологией, встретили новых молодых даже с нежностью. Не все, конечно. Но тот же Райзман, тот же Юткевич и, конечно, Ромм вели себя именно так. Это были их ученики по ВГИКу, и они давали им возможность работать. Тот же Пырьев дал шанс проявиться Рязанову. Вообще в кино пришло много новых людей самых разных профессий. Появились новые имена. Среди них были и композиторы. Очень многие, сделав одну-две картины, не удержались в кинематографе. Пусть кто-то говорит, что ему это неинтересно или это поденщина. Но кино хотели делать все. Это было интересно, и это давало возможность быть свободным.

Это была независимость. Я не могу сказать, что у меня был бунт против того, что считалось «основным руслом» — песен о партии, о Ленине. Да нет, не было у меня политического протеста — просто мне это было глубоко неинтересно. Я не делал, и все.

Мне было интересно другое. Один из первых моих вокальных циклов — на стихи средневековых японских поэтов, «Акварели», — был издан, и я получил резкую отповедь от тогдашнего официального критика Иннокентия Попова. Я даже помню фразу, которой было отмечено появление этого цикла. В статье ничего не говорилось о музыке. Попов в газете «Советское искусство» писал: «Представьте себе, молодой композитор, студент, садится и думает, о чем бы ему написать. И вы думаете, он пишет о наших героических ребятах, которые в войну спасли страну? Может быть, он пишет о тех наших замечательных людях, которые работают на заводах, которые на тракторах убирают поля, давая стране хлеб, о комсомольцах? Нет, он садится и пишет цикл вокальных сочинений на стихи — кого бы вы думали? Средневековых японских поэтов». Позже, когда я с ним познакомился, я спросил, почему он так написал. Он ответил незатейливо: «А ты знаешь, честно говоря, я эту музыку не слышал. Просто нужно было написать».

Но почему-то на меня это совершенно не действовало. Мне было просто смешно, потому что сама посылка была глупой. Я не то чтобы боролся, не желая писать музыку о партии или Ленине, я, кстати, так и не написал ничего такого за свою жизнь — ни кантаты, ни оратории, ни симфонии, ни так, как многие мои коллеги — писали об одном, а называли по-другому. Мне это даже в голову не приходило. Да меня никто и не заставлял. Мне никогда ничего подобного не предлагали. Когда-то мне Аля Пахмутова сказала: «Микаэл, какой ты счастливый. Ты можешь писать только о любви». Но ведь никто тогда ничего не заставлял делать. И я предполагаю, что подавляющему большинству моих коллег тоже ничего не навязывали. Они с охотой это делали сами, потому что это означало поездки, блага, это означало должности в Союзе, а я всего этого не имел. Впервые мне предложил войти в секретариат Союза композиторов России Родион Щедрин, когда стал его председателем. Это было в конце семидесятых, когда мне было под пятьдесят.

Сказать, что меня давили политически, было бы неправдой. Кстати, вот потом говорили, что в партию заставляли вступать. Но я точно знаю, что в Союзе композиторов была очередь. Очередь из желающих вступить в партию. И это правда. И не нужно врать. В Союзе каждый четверг был политчас, в Большом зале Дома композиторов. И туда все приходили, потому что считалось — не прийти нельзя. Могло выйти боком. Как я слышал, за это сильно ругали и на заметку брали. Могли характеристику не подписать на выезд или еще что-нибудь. За всю мою жизнь я не был там ни разу. И никто ни разу не посмел

спросить, почему я там не был. Может быть, кого-то спрашивали. Меня — нет. Но зато вокруг меня была создана такая атмосфера, как будто меня вообще не существует. Нет такого человека. Вот был ответ. Не то что давили, убивали, но примерно до конца семидесятых меня не существовало. Я не участвовал ни в бесконечных безразмерных фестивалях «Московская осень», ни в концертах Союза. Гораздо позже меня стали приглашать на какие-то выездные акции, ну, например, в Омск или Ростов. Но тогда я был уже хорошо известен. Ту популярность, которая у меня была, я получил не благодаря, а вопреки деятельности Союза. Это было такое удушение через подушку, не явное. Это была совершенно другая линия, чем, скажем, со Шнитке. Скандалы, крики, организация официального и общественного мнения.

У меня этого не было. Меня уже знала страна, меня любили, узнавали, слушали мою музыку, исполняли. Не было конкурса имени Глинки, где не звучали бы мои романсы на стихи Мартынова, Ахмадулиной. Публично со мной не связывались, но любезно делали вид, что меня нет. И меня это вполне устраивало. Я жил своей отдельной жизнью.

Тогда я много ездил с концертами. Меня довольно рано стали приглашать. К Союзу композиторов это не имело никакого отношения. Допустим, звонили из Ленинграда, куда я любил ездить и бывал там довольно часто. Ставка была шестнадцать пятьдесят. Они оплачивали мне билет и проживание в гостинице. А за концерт я получал три ставки. Поездка моя обходилась мне рублей в сто пятьдесят. Это было больше, чем я мог получить — при полных залах, аншлагах, где люди стояли в проходах. Ставка есть ставка — не больше и не меньше. Так было. В Ленинграде два замечательных зала, где я выступал регулярно, — зал Капеллы имени Глинки и Концертный зал «Ленинградский». Мне звонили оттуда, а я говорил, что не могу сейчас приехать, мне не на что. Приеду осенью, когда получу деньги за фильм.

Концерты были необычными. Исполнялась моя музыка. В разное время с разными исполнителями. Когда-то это была Елена Камбурова, потом солистка Большого театра Нина Лебедева, замечательная камерная певица, с которой я сделал программу из вокальных циклов. Концерты странны были тем, что в обычном камерном концерте автор не говорит, он выходит в смокинге, он играет, аккомпанирует. Смокинга тогда у меня не было, я был в черном костюме, я аккомпанировал, потом отвечал на записки, снова аккомпанировал, снова отвечал на записки. Такая форма встречи, как бы просветительские концерты. Я говорил о поэзии, о том, почему пишу на стихи Вознесенского, Мартынова, Винокурова, Шекспира. Я всегда ляпал, что хотел, говорил, что

думал, что считал нужным. И был абсолютно свободен. Вопросов чисто политических обычно не задавалось. Это никого не интересовало, да и меня тоже. Но мои оценки того, что происходит с культурой, были как правило негативными.

Мне казалось, главным в этих концертах было ощущение, что я нужен. Оно осталось у меня до сих пор, я помню его, и оно мне очень дорого. Когда вспоминаю об этом, а ведь чаще забываешь, то думаю, что, может быть, эти годы прошли не зря. Хотя, если смотришь на то, что происходит со страной сегодня, сопоставляя с тем, что было тогда, понимаешь: все это было зря. Потому что ничего не изменилось.

А тогда я привозил чемоданы записок из Ленинграда, Киева, да откуда только я их не привозил! Помню концерты в Донецке, в залах и перед шахтерами. Я даже спускался с ними в шахту и навсегда сохранил это ощущение горячего подземного ада. Ощущение невыносимой жары, когда на поверхности холод и слякоть. И уважение к невероятно тяжкому труду.

Концерты в Ленинграде закончились для меня в 1978 году. Тогда совпали две ужасные вещи. Я выступал в Ленинградском университете и очень резко говорил о статье Жюрайтиса в «Правде», несправедливой, грубой в адрес Любимова, Шнитке, Рождественского. Речь шла о постановке «Пиковой дамы» в Париже. На концерте был безумный ажиотаж. Зал две тысячи мест, давка чудовищная. Случилось так, что дверьми придавили двух человек. Слава Богу, в конце концов все обошлось, но скандал разразился грандиозный. В этом скандале смешали все — и давку, и беспорядки, как будто я их устраивал, и мою резкую отповедь газете «Правда». У меня должны были состояться другие концерты в Ленинграде. Но секретарь Ленинградского обкома Романов личным распоряжением их запретил. Почти год из Ленинграда не звонили. Потом опять начали звонить. Предлагали устроить мои выступления. Но каждый раз все срывалось, срывалось. Короче говоря, ленинградские власти перекрыли мне дорогу.

Я вообще любил ездить, мне было интересно. Сидя дома и работая — а тогда я уже все больше отгораживался от наших прежних компаний и прежнего веселого и беспутного образа жизни, — я забывал, что кому-то нужен. Это ведь забывается. В это невозможно верить, если ты не выступаешь на публике. Сейчас я не люблю выступать и не выступаю. Я стал бояться публики после истории с «Мгновениями весны».

Новая работа, как всегда, началась с телефонного звонка. Звонила Татьяна Лиознова. Просила прочесть сценарий фильма «Семнадцать мгновений весны». Я подумал, что речь идет об

очередном шпионском фильме (а я тогда работал с Вениамином Дорманом над первой серией его «Резидента»). Мне это было не очень интересно, и я, честно говоря, был в нерешительности — делать его или нет. Но когда прочел сценарий, понял, что здесь есть большие возможности для музыки. И стал искать ключ к решению. Если я не нахожу своего решения, то отказываюсь. Как отказался делать с Саввой Кулишом «Мертвый сезон». И, кстати, порекомендовал ему обратиться к Андрею Волконскому. Сейчас я жалею, что не принял предложение Саввы — фильм получился замечательный.

Я, как всегда, когда пишу музыку к фильму, стараюсь поставить себя на место героя. Писать музыку к обычному политическому детективу было неинтересно, да, наверное, и неправильно. И я стал думать о том, что испытывает человек, который был заброшен в Германию — много лет назад, во время этой страшной войны. Ведь Штирлиц — герой собирательный, такие люди существовали, их было трое, тех, кто работал в высших эшелонах немецкой власти. Двое были раскрыты и погибли, один остался жив. Так что же должен чувствовать этот человек? Ну, конечно, меру ответственности, чувство долга. Но что главное? Мне казалось, что он должен чувствовать тоску по дому. Может быть, я и не прав, но ведь я разведчиком не был. А что такое тоска по дому? Это тоска по людям, по жене. Это очень романтично, но что-то не то. А может быть, все-таки тоска по небу, по своему небу?.. Ведь небо везде разное. Вот небо ялтинское — оно другое, совершенно другое, чем в Москве. Небо в Берлине — тоже. Состав воздуха, химический, наверное, один и тот же, я понимаю. Но оно другое, это небо. Небо совершенно другое в Америке, небо другое в Японии, небо другое в Мексике. Я видел это. И не потому, что там жарче или холоднее. Оно другого цвета, оно вызывает другие ощущения. И вот я сделаю эту тоску. Не по березке, а по небу. По российскому небу.

Мы долго говорили на эту тему с Лиозновой. И она тогда к этому небу — это была моя идея — добавила журавлей, для которых нет границ, даже несмотря на войну. Вот так написать о ностальгии. И если я это сделаю, то решение картины есть. Ничего другого не надо — остальное сыграют актеры. Вот так родилась тема далекой родины. Тема тоски по дому, по родному небу. Я думал, что проведу ее через всю картину и на ней решу весь сериал. Но в картине было двенадцать полнометражных серий (хотя мы начинали снимать десять и денег было выделено на десять, но в них мы не уложились). Не получилось. Стало ясно, что нужна еще какая-то тема. Ведь это последние месяцы войны. И я подумал о быстротекущих мгновениях, мгновениях, которые

проходят, как песок сквозь пальцы. Мгновения, мгновения, мгновения — вот такую я придумал тему. И еще была идея, что каждую серию мы будем открывать песней, предвосхищающей то, что произойдет, а закрывать другой. Следующая открывается предыдущей и закрывается новой. Таким образом, должно было быть десять песен. Роберт Рождественский написал стихи. Я написал песни. Но это не все. По ходу работы понадобилась еще одна тема — тема тревоги. Все же Тихонов играл полковника разведки — «характер нордический». И тревогу нужно было загнать внутрь, то есть поручить музыке передавать это состояние. Нужно было ввести тему нервного ожидания, тревоги, беспокойства, при том что лицо Тихонова в кадре остается совершенно сдержанным. Вот, думаю, все, получилось. Так нет же, примерно с пятой серии стало ясно, что нужна еще одна тема — тема движения. В машине, пешком, когда герой в одиночестве. Эта тема еще соединилась по сюжету с выходами Штирлица, Шлага и Плейшнера в Швейцарию. Так получилось, что в фильме «работают» четыре темы. Когда собрались первые три серии — а мы ведь делали по три картины и сдавали по три, — выяснилось, что нужна еще одна краска: под «информацию к размышлению», которую читает за кадром Ефим Копелян. Оставить это на «чистом» звуке было бы неверным. Пришлось сделать еще одну тему — тему размышления. Когда все это выстроилось, стало ясно, что больше двух песен в фильм вставить нельзя. Структура фильма стала бы разваливаться. Так в фильме остались только две песни — «Мгновения» и «Песня о далекой родине». От восьми других я отказался, просто безжалостно выкинул.

На эти песни пробовались многие певцы. Муллерман, Магомаев. Муслим даже записал их. Но когда стали ставить в картину, не понравилось. И мы стали переписывать их заново, уже с Иосифом Кобзоном. Он приезжал ко мне каждый день в течение месяца к десяти утра, и я с ним занимался, делал песни. Спел он их блестяще. И в отличие от многих других, с кем мне приходилось работать над голосом, над интерпретацией, Иосиф не забыл уроков. Он не только в течение многих лет исполнял эти песни на том же замечательном уровне, на каком они были записаны, но и тот Кобзон, манеру которого знают миллионы людей, во многом проявился тогда, на этой работе. Он настоящий профессионал. Кстати, он записал еще несколько песен для этого фильма, которые в него так и не вошли, но были выпущены на гибкой пластинке. У меня их нет — ни нот, ни записи. И вообще я сейчас даже не помню, какими они были. А Магомаев обиделся на меня тогда страшно. Дело не в том, что он пел плохо или хорошо. Просто для этой картины нужен был не его голос. Голос Кобзона

попал в изображение, прямо «в десятку».

Консультанты картины (одним из них был знаменитый Цвигун, конечно, он проходил в титрах под псевдонимом) рассказывали нам, что во время войны, а может быть, и раньше разведчики, которые по многу лет работали за рубежом, годами не могли встречаться с домашними, женами, детьми. Из-за этого с ними происходили психологические срывы. Для того чтобы их поддержать, устраивались так называемые бесконтактные встречи. Ну, скажем, жену разведчика привозят в какую-то нейтральную страну. Разведчик приезжает туда же. И на вокзале, или в магазине, или в кафе в какой-то определенный час они видят друг друга, не общаясь, не разговаривая, чтобы не подвергнуть разведчика опасности. Эти женщины приезжали легально. Эпизода такой встречи с женой в сценарии не было. Сделать ее решила Лиознова уже по ходу съемок. В кафе входит жена разведчика с покупками, в сопровождении человека из посольства, даже не зная, что именно в этот день и сейчас она увидит своего мужа. А в этом кафе уже находится Штирлиц (все детали были воссозданы по рассказам). Сопровождающий просит посмотреть вправо, только незаметно, и она видит мужа. Малейшая реакция может стоить ему жизни. Когда мне рассказали о таких встречах, меня это просто потрясло. И я написал музыку. Восьмиминутную прелюдию. Этот эпизод в фильме получился беспрецедентным по длительности звучания музыки. Восемь минут — и ни одного слова. Сопровождающий говорит: «Сейчас я отойду, куплю спички», — и начинается сцена, где Штирлиц встречается с женой взглядами. На этом месте были убраны все шумы: все реальные звуки кафе, звон посуды, стук приборов, все скрипы, проходы, весь звук был вынут, звучала только музыка.

Сначала я написал партитуру для большого симфонического оркестра, но когда соединили с изображением — плохо, фальшиво. Оставили один рояль. И взгляды двух людей, их лица. Они ничего не делали — просто смотрели. Вячеслав Тихонов — блестящий актер. Но он специально сделал все, чтобы не добавлять ничего к музыке. Музыка была написана, конечно, заранее, и Лиознова снимала под нее. Это была находка режиссера, она сделала это блистательно. Кстати, когда я показывал ей музыку для этого эпизода, она безумно эмоционально реагировала. Она была в восторге, она плакала. Это страшно заводило, и все получалось.

Сцена встречи с женой по кинематографическим меркам бесконечно большая. Она идет почти двести пятьдесят метров, то есть около восьми минут, без единого слова, без всякого

движения, только наезды камеры. По всем киношным стандартам это должно быть бесконечно скучно, это просто невозможно, и по идее должно было быть сокращено метров до двадцати. Лиознова оставила двести пятьдесят и выиграла партию. Этот эпизод получился одним из самых сильных. А вот когда Штирлиц остается наедине с собой и готовится отметить праздник Октября и, испытывая чувство ностальгии, поет народную песню (это тоже идея Лиозновой), получилось фальшиво. Я ужасно противился этой сцене. И до сих пор считаю, что это единственный фальшивый момент в картине. Я считал так тогда, так считаю и сейчас.

Вообще же Лиознова относится к редкому типу режиссеров, которые не боятся композитора, которые понимают, что его удача обязательно скажется на удаче фильма. Что концепция фильма рождается только тогда, когда все кинематографические линии соединяются вместе. А сколько раз мне приходилось иметь дело с режиссерами — и, казалось бы, в результате появлялись удачные работы, — но они пугались успеха музыки. Так у меня было с Александром Прошкиным, с которым я работал над восьмисерийной картиной «Ольга Сергеевна». Мы были просто в восторге друг от друга! Он просиживал у меня до рассвета, мы много общались, искали варианты. В фильме получилось много музыки, и удачной, но больше Прошкин никогда меня не приглашал. Так же было и с Виктором Титовым, с которым я делал фильм «Адам женится на Еве». Не знаю почему, но получилось то же самое. Отдельный от фильма успех «Сонетов Шекспира» его оттолкнул от меня или же что-то еще, не знаю. Но сонеты, мой голос, мое присутствие в кадре — была его идея. Хотя надо отдать им обоим должное — работать с ними было крайне интересно, и работали мы с каким-то оглушительным вдохновением.

Кстати, отношения с Лиозновой в конце концов тоже были испорчены. Случилось так, что, когда работали над фильмом — а это продолжалось три года, три года каторги, когда ничего, кроме этого, не было, — я подружился с Юликом Семеновым. Уже на самом последнем этапе работы Лиознова, как это принято в российском кино, решила вставить себя в титры в качестве сценариста. Я в этом ничего особенного не видел, тем более что какие-то сцены переделывались, и переделывались основательно, как всегда бывает в кино. Но Семенов встал на дыбы. Не из-за денег. Просто из принципа. И вот они обратились ко мне как к третейскому судье, я был приятелем обоих. И я сказал Лиозновой: «Таня, ты не права». Она пришла в дикую ярость. Отношения наши были испорчены на много лет. Но Семенов не дал поставить

ее фамилию рядом со своей. Какая-то правда, конечно, была и на ее стороне. Нет сценариев, которые снимаются один в один. Режиссер всегда что-то добавляет.

Картина была сдана. В Госкино ее приняли замечательно. Но ее плохо приняло Политуправление Вооруженных Сил. Военные были оскорблены тем, что по картине якобы получалось, будто войну выиграли разведчики, а не военные, да и самой войны в фильме нет. Но это и не предполагалось. Тогда Лиознова, для того чтобы картину выпустили, что-то подсняла, подставила хронику. Картина вышла. Но в Политуправлении были настолько недовольны, что, когда картину выдвинули на Госпремию СССР, они ее завалили. Кстати, Лиознова была на меня так зла, что в титрах поставила мою фамилию после фамилии звукорежиссера. А уж о списке на Госпремию не могло быть и речи. Конечно, она меня не вставила. На премию были выдвинуты Лиознова, Тихонов, Семенов, оператор Петя Катаев — никуда не денешься. А меня она вычеркнула. Ну и плевать, дело не в этом, это я пережил.

Картина имела бешеный успех. В том числе и музыка — у меня начался новый наворот известности. Песни исполнялись по радио, телевидению бесконечно. На телевизионном фестивале «Песня-72» обе песни получили две первые премии. Меня просто разрывали на части. Видимо, это плохо перенесли мои коллеги в Союзе композиторов. На фоне оглушительного успеха картины пошла странная волна. Вдруг мне говорят на радио: «Нам звонили из французского посольства, французы протестуют против этого фильма, потому что музыка "Семнадцати мгновений весны" содрана у композитора Лея, с его фильма "История любви"». Потом оказывается, что в музыкальный отдел студии Горького тоже звонили — то ли из французского посольства, то ли из Франции. Поначалу это было смешно, и я смеялся. А потом раздался звонок из Союза композиторов: «Приезжайте, пожалуйста». Я приезжаю. На столе секретарши Хренникова лежит телеграмма, в которой написано буквально следующее: «Поздравляю успехом моей музыки в вашем фильме. Франсис Лей». Это было написано по-французски, и тут же приколот листочек с переводом. Что за бред? Какая-то шутка, и я в очередной раз посмеялся. Наверное, я сделал глупость, что оставил этот листочек на столе и ушел. Читали телеграмму все, кому не лень. И вот тут пошел другой наворот. События катились как снежный ком: Микаэл украл музыку. «Но, друзья, вы же знаете музыку к этому фильму, сравните!» Может быть, там похож первый интервал, но похож только он, одна интонация в самом начале, и это ничего не означает, тем более что моя музыка

написана раньше — фильм же снимался три года, поэтому картина Лея успела выйти. Но дальше — больше, дальше — больше. И я вижу, что мою музыку выкидывают из радиопрограмм, перестают передавать по телевидению. Мои друзья из издательства «Музыка» предлагают напечатать рядом мои ноты и ноты Лея, чтобы было очевидно, что эта музыка и та ничего общего не имеют. А я тем временем выступаю с концертами, езжу из одного конца страны в другой. И вот среди записок, которые всегда бывают на моих концертах, попадаются такие: «Правда ли, что советское правительство заплатило сто тысяч долларов штрафа за то, что вы украли музыку?». Я отвечаю: «Неправда». А дальше — еще больше. Мне просто прохода не давали. Все это продолжалось три месяца. Радость от успеха картины была перечеркнута. А слухи расползаются с невероятной стремительностью. И я решил найти Франсиса Лея.

Как его найти? Понятия не имею, как его искать. Тогда я решил обратиться во французское посольство и спросить, что означают их звонки? Я позвонил. Попросил советника по культуре. Тот прекрасно говорил по-русски. Предложил мне встретиться. В два часа дня у Союза композиторов. Он подъехал на машине, и я подъехал на машине, мы с ним встретились.

Он говорит:

— Господин Таривердиев, никто из посольства никуда не звонил. Нам очень нравится ваша картина. Но если бы даже кому-то из нас, непрофессионалов, пришло бы в голову, что ваша музыка похожа на музыку Франсиса Лея, неужели вы думаете, что французское посольство стало бы звонить на советское радио и телевидение? Да Бог с вами! Скажите лучше, как вам помочь?

— Я хочу найти Лея, мне нужно, чтобы он прислал телеграмму в Союз композиторов.

— Хорошо, — пообещал советник. — Приезжайте в посольство.

Мы выпили с ним кофе в Союзе композиторов, он сел в машину, уехал. И я сел в машину и поехал. А за мной пошла другая машина. Черная «Волга». Вглухую. Внаглую. Совершенно не скрываясь. Куда я — туда и она. Я понимал, кто это. Время-то брежневское — тайные визиты в посольство и даже звонки не проходили. Да еще мне стали звонить корреспонденты зарубежных газет:

— Господин Таривердиев, вас травят в Союзе композиторов, вас кругом травят, дайте нам интервью.

Я понимал, что, если дам интервью, мне вообще уже никакой жизни не будет. Придется уезжать. А как? Уезжать я не мог. Здесь мама, отец, мама больна. Все истории — и с Володей Ашкенази, и

с другими — мне были хорошо известны. А меня практически выталкивали — отсюда выталкивали свои, а туда втаскивали чужие. Постоянно какие-то корреспонденты перед домом дежурили, машины под окнами стояли. «Дайте интервью, что вас преследует советское радио…»

Я не хотел и решил — может быть, это самый глупый был вариант — поехать в посольство и по прямой связи из посольства искать во Франции Лея. Я был в таком бешенстве, что был готов на все. Абсолютно на все.

Так вот, за мной пошла машина. И я понял, что КГБ висит у меня на хвосте. Прямо история со Штирлицем. Я доехал до дома и позвонил Мире. Только набрал телефон — щелчок, я его сразу услышал.

— Мира, ты все знаешь. Меня преследуют корреспонденты американских, французских, немецких газет. Меня травят в Союзе композиторов, меня убивают на телевидении и радио. Я решил любой ценой пробиться в посольство, меня ждут там в два часа.

— Зачем ты мне рассказываешь? Я все знаю, — опешила Мира.

— Нет, ты послушай. — И я по телефону все подробно рассказываю, чтобы ОНИ все слышали. — Мне все это надоело, я больше так играть не буду. Я решил идти до конца. Я сделаю это. — И бросил трубку.

Прошло минут двадцать. Звонок в дверь. Входят два мальчика, вполне интеллигентного вида, показывают комитетские книжки:

— Здравствуйте.

— Здравствуйте.

— Вы поймите, мы в курсе дела, мы знаем, что с вами происходит. Мы не хотели вмешиваться. Но вы сейчас готовы сделать шаг, последствия которого должны понимать.

— Я все понимаю. А что мне делать? Мне не оставляют другого выхода.

— Вы хотите связаться с Леем? Мы попробуем вам помочь. Не надо ездить в посольство, это же все будет в вашем досье.

Вот так мы поговорили, и они уехали. Тут объявляется Отар Тенеишвили — он долгие годы сидел в Париже представителем Совэкспортфильма.

— Микаэл, я найду Лея, я с ним знаком.

И в течение трех дней Лей нашелся. Прислал телеграмму. Он возмущен тем, что его оклеветали. Он счел это провокацией: никаких телеграмм он, конечно, не писал, так же как никто никуда не звонил из посольства Франции.

Когда стало ясно, что телеграмма была фальшивкой, тот же

Отар подключил к этому делу Петровку, 38. Люди из МУРа забрали телеграмму из Союза и выяснили. Кто-то пошел на Центральный телеграф, прямо около Союза композиторов, взял международный бланк, напечатал текст на латинской пишущей машинке, на простых листках бумаги, вырезал их, наклеил и принес в Союз. Стали спрашивать, кто получал телеграмму, кто за нее расписывался, как она оказалась на столе в иностранной комиссии, кто ее сразу перекинул Хренникову, кто ее принес? Никто не знал.

Сейчас это кажется смешным. Но если бы вы знали, как это было унизительно! Мне, которому всегда говорили — моя музыка может быть плохая или хорошая — но что у меня есть свой стиль, что моя музыка узнаваема мгновенно, мне нужно отмываться, доказывать, что я не украл! А с каким удовольствием участвовали в этой истории мои коллеги! Как им было приятно! Более того, с тех пор очень долгое время на концертах в разных концах страны меня спрашивали: что это за история, была она или нет. Помню этот восторг: украл или не украл. И я перестал доверять им всем. В том числе и публике. Когда раньше я выходил на сцену, я всегда любил зал, где бы и какой бы он ни был. А теперь перестал его любить. Еще какие-то годы я выступал с концертами, выходил на сцену. Но вот это я всегда помнил. Помнил то любопытство, с которым смаковали подробности сплетен. Музыка интересовала меньше. Скандал — больше. Вот такая история. С тех пор не люблю публику.

Говорят, что это сделал Никита Богословский. Вообще похоже. Но недоказуемо. Все это — начало семидесятых. Другое время, другие настроения. Меняются друзья. Общаемся все меньше, скорее только тогда, когда соприкасаемся по работе, или на вечерах, концертах друзей…

Уезжает Миша Калик. Это был грустный момент. Он закончил снимать фильм «Цена» по Артуру Миллеру. Принял решение и через полгода уехал. Приняв решение, он сразу стал учить иврит. Я помню последний вечер, когда мы собрались у него. 14 ноября 1971 года. Да, было грустно. Но все же не так, как я это воспринимаю сейчас. Потому что все мы были молоды. Нам казалось, что впереди нас ждет только радость… Какие проблемы? Хотя время было такое, что мы понимали: расстаемся. Может быть, навсегда. Но понимали это головой. А сердцем не верили. Ну как ребенок, который не понимает, что он умрет. Потому что это так далеко по его ощущению. Ощущению ребенка. Или молодого человека. Так далека старость! Так далека смерть, что просто смешно! Вот такое и у нас было ощущение.

Миша был единственным человеком, мотивы отъезда которого мне были понятны. Понятны и благородны. Он уезжал не за красивой жизнью. У него была прекрасная квартира. (Мы жили в одном доме, который строил тогда еще инженер-строитель, наш приятель Изя Сосланд. Так как мы с Мишей помогли осуществиться его мечте — поступить на Высшие режиссерские курсы, на второго режиссера, а потом писали за него курсовые, Изя даже сделал камин в Мишиной квартире.). Но он сказал: «Моя страна воюет. Это родина моих предков. Я должен быть там, потому что воюет моя страна. И мои дети тоже должны быть там». И это был его основной мотив. Кстати, я убежден, что все, кто тогда уезжал, вот как они жили здесь, так они жили и там. Ну, за исключением несколько иных жизненных условий. Кто тут был серым, приспособленцем, делал то, что хотела партия и правительство, приезжая в Израиль, делал то, что хотело уже теперь другое правительство. Чего ждали там от него, то он там и делал. Они продавали себя здесь, они так же стали продавать себя там. Кто бездельничал здесь и снимал в четыре года одну картину, а остальное время сидел в Доме кино и лясы точил, тот так же существовал и там. Кто качал права, требовал справедливости здесь, тот же Миша Калик, который был нелюбим за это властями — а какие власти любят, когда ты качаешь права, таких властей нет, будь то хоть в Америке, — он будет делать то же самое везде.

Как только Калик приехал в Израиль, он стал и там качать права. С правительством, министерством культуры. Он требовал создания настоящей студии — тогда в Израиле не было серьезного кинематографа. Он надоел всем. Его не любят официальные власти. Как не любили здесь, так же не любят и там. И он так же не стал ни к чему приспосабливаться, ни к чему, считая, что главное — независимость. И был прав. Не наверное, а наверняка прав.

Много лет спустя, в восемьдесят четвертом году, я приехал в Западный Берлин, где у меня был органный концерт с немецким органистом. И встретил там нашего общего приятеля, Игоря Кардонского. Он жил там как эмигрант. А эмигрантам там было очень хорошо. Ему дали двухкомнатную квартиру. Он получал какие-то деньги, вполне солидные, чтобы существовать спокойно, ездить в Париж. Один раз в году, но ездить. И вот он мне говорит:

— Хочешь позвонить Мише Калику в Иерусалим?

— Да, конечно, да, но… — Денег у меня не было, и я смутился.

— Давай, пошли в другую комнату, позвоним.

Набираем номер. Подходит Сусанна, жена Миши:

— Ой, Мика?! — То да се.

— А где Миша?

— А Миша у бассейна.

— Позови его, а мы вам перезвоним.

— Да не надо перезванивать, — говорит Игорь.

— Слушай, у тебя тут набежит. Я же за твои деньги волнуюсь. Телефон-то твой.

— Да не думай ты об этом.

Как не думать, он небогатый человек, я это знаю.

Ну, а потом подошел Миша.

— Ура, ура, ура!

Наговорили сорок минут. А когда закончили, я спрашиваю Игоря:

— Ты что, обалдел?

— Да нет, тут наши ребята-евреи нашли способ, как обходить компьютер. Мы звоним бесплатно, и счет нам не приходит.

— Ну, — говорю я, — как вы совками были, так ими и остались.

С Мишей мы разговаривали впервые через тринадцать лет полного молчания. Ося, его сын, уже служил в армии. Мой сын, Карен, заканчивал Рязанское военное училище и через несколько месяцев попал в Афганистан. Уехал Миша в семьдесят первом. А это было в восемьдесят четвертом. Впервые же он приехал в Москву летом восемьдесят девятого. А 14 ноября 1991 года, ровно через двадцать лет после его отъезда, день в день, в Доме кино состоялась премьера его нового автобиографического фильма «И возвращается ветер», его совершенно необычных и грандиозных киномемуаров. Трагическая лента о судьбах мальчиков, о судьбах нашего поколения. Но это было позже. А тогда нам казалось, впереди нас ждет только радость.

Впервые я стал выезжать примерно в то время, как вышли «Семнадцать мгновений весны». То ли время пришло — неудобно было меня не выпускать, то ли в Комитете безопасности после этого фильма с меня сняли табу. Кстати, после «Мгновений» Юлик Семенов, человек не только талантливый, но и деловой и умеющий устраивать свои дела, получил для Лиозновой, Тихонова, меня и себя, конечно, потрясающие удостоверения. На которых было написано: «Без права остановки». И подпись: «Андропов». Я наслаждался возможностью плевать на гаишников. Как только это удостоверение оказалось у меня в руках, я тут же провел эксперимент. Въехал почти что на Красную площадь и встал там, где остановка уж точно была запрещена. Прямо на глазах изумленного милиционера. Остановился и стою, наблюдаю, как походкой вразвалочку, явно с предвкушением, как

минимум, штрафа, а как максимум — изъятия прав, ко мне приближается страж порядка. Я не то что не вышел. Я даже стекла на дверце не опустил. Как только он ко мне подошел, я прижал свой пропуск к лобовому стеклу. У гаишника, по мере того как он разбирал написанное, глаза стали вылезать на лоб, потом он поспешно козырнул, и теперь уже я медленно и вальяжно проехал мимо него.

Впервые я выехал в Польшу, в туристическую поездку. Варшава, а особенно Краков показались мне такой Европой! Это был 1972 год. Ну а потом мой приятель, композитор Эдик Хагагортян, который был тогда зампредом Союза композиторов Москвы, решил окончательно сломать мое положение невыездного.

— Я пробью поездку в ГДР. Но тебе там делать будет нечего, — сказал он. — Там ни концертов, ничего. Я еду в командировку в тамошний Союз композиторов. Ты готов поехать?

Конечно, я был готов. И мы поехали. Так я стал выезжать более-менее регулярно.

Одна из самых памятных поездок тех лет — Штаты. Это было в 1975-м. В Союз пришла бумага: желающие принять участие в конкурсе к 200-летию США могут прислать одно сочинение. Надо было передать кассету с записью. А где переписать? У меня магнитофона не было — это была моя несбыточная мечта. Кассетник! Было очень дорого. Переписать можно было на студии с профессиональной пленки, с большого магнитофона на компакт-кассету. Это заняло массу времени. Но вот все хлопоты позади. Я высылаю кассету с сюитой из фильма «Ольга Сергеевна» в исполнении Ансамбля скрипачей под управлением Юлия Реентовича. Конечно, я абсолютно ни на что не рассчитывал. И вдруг какое-то время спустя приходит бумага о том, что я получил премию и меня приглашают в Америку. Эту бумагу в отличие от фальшивой телеграммы от Франсиса Лея демонстрировать не стали. Но в США мне выехать удалось с киношной группой.

И вот Америка. Приземляемся в Вашингтоне. На подлете я все время волнуюсь, куда мне идти, как найти людей, которые встречают. Правда, до этого я занимался на курсах и по-английски более-менее говорил. Тут я впервые увидел: стоит человек и держит плакатик, на котором написано: «М-р Таривердиев». Я к нему подошел и сказал, что я — это я. Привезли меня в гостиницу. Время — десять вечера. Тогда перелет был очень длинным, а время — обратное по отношению к московскому. В Москве — утро, и спать не хочется. Я решаю спуститься в бар — ну как это в кинофильмах происходит.

Спустился. В баре — ни души. Только одна пара сидит где-то в углу, целуется. Я заказал виски с содовой. Не понравилось. И потом тоже никогда не нравилось. Потом я стал пить виски с водой — уже в Японии меня научили. Но тогда я сделал как полагалось. Спать по-прежнему не хочется. Я выхожу на улицу. Человек, который меня встречал, предупредил: «Имейте в виду, это Вашингтон, серьезный город. Вот правая часть — там начинаются негритянские кварталы, туда не ходите. А если свернете налево, там белая часть, там и гуляйте». Гостиница была близко от Капитолия.

Время — половина одиннадцатого. Когда вышел на улицу, я был потрясен — город совершенно пустой. Прохожих — ну один, ну два человека, и все. Пролетали машины, причем их было совсем немного. Я вспомнил одну ночную прогулку по Москве с Марлен Дитрих. Это было где-то в конце шестидесятых. Мне пришлось с ней общаться, когда она приехала в Москву. Мы должны были попасть из Дома композиторов, где я с ней ужинал в ресторане, в гостиницу «Украина», в которой она жила. Я предложил отпустить машину и пройтись пешком. Было уже довольно поздно. «Как? Ночью, без охраны?», — удивилась она. А я удивился ее удивлению. Теперь я вспомнил ее реакцию, все советы, которые мне надавали после прилета, и пошел налево. В кармане у меня были громадные деньги — 150 долларов. Я-то полагал, что это чудовищные деньги! По наивности. И очень за них опасался. Шел да шел, вдруг вижу вывеску: «Последнее танго в Париже». Я взял и зашел в кинотеатр. Купил билет, сел. Сеанс — два фильма. Первый не помню, а второй — действительно «Последнее танго в Париже». Фильм потрясающий! Обалдевший, я вышел из кинотеатра и уверенно свернул туда, как полагал, откуда я пришел. Но оказалось, что направился в противоположную сторону. Я все перепутал.

Людей нет. Половина второго ночи. Это было так странно после Москвы, в которой в те годы в два часа ночи на улице Горького кипела жизнь. Вдруг я замечаю перекресток, и много, много людей, все светло, машины. Я иду туда, чтобы спросить, в какой стороне находится мой отель. Делаю еще несколько шагов и понимаю, что попал в самый что ни на есть крутой негритянский квартал. Причем я приехал в декабре, а это Вашингтон, люди ходят в шортах, девицы такие хорошенькие — жуткое дело. Никто меня не убивает, никто меня не режет. И никто не хочет отнять у меня приколотые английской булавкой 150 долларов — по моим понятиям, зверскую сумму.

— Как пройти в отель «Президент»? — спрашиваю.

Мне объясняют: два блока вправо, два блока влево. В общем,

в конце концов как-то я до гостиницы добрался, лег. Ну а в половине десятого за мной приехали, и началась круговерть. Когда же я рассказал, как гулял до половины третьего, мои сопровождающие американцы удивились. Переводчица у меня была фантастическая. Она говорила по-русски потрясающе, со сленгом, вставляя выражения типа «дать по кумполу». Я был убежден, что она либо родилась, либо училась в России. Оказалось, что она училась в Америке. А сленг изучала на специальном факультативном курсе.

Когда я приехал в Москву, мне позвонил Чингиз Айтматов, который как раз собирался лететь в Штаты. Вместе со своим старшим сыном Санджаром. Тем самым Санджаром, который в возрасте лет семнадцати произвел на меня неизгладимое впечатление. Я, ничего умнее не придумав, задал ему стандартный вопрос взрослого:

— Кем хочешь стать, когда закончишь школу?

На что двухметровый Санджар задумчиво посмотрел на меня и ответил:

— Я еще не решил. Видите ли, мне очень бы хотелось влиять.

Я вспоминал Санджара тысячу раз, когда мне приходилось сталкиваться с людьми, которые, увы, влияли, имея для этого куда меньше оснований, чем юный Санджар.

Так вот за этого Санджара и беспокоился Чингиз, задавая мне вопрос:

— Ну как там? Как обстановка? А то, говорят, по вечерам на улицу выйти опасно?

— Ерунда! — успокаиваю его. — Я вот до трех часов ночи гулял, и ничего.

Кончилось это плохо. Чингиз вернулся, и я узнал, что Санджару набили-таки морду, приняв его за латиноамериканца.

В Лос-Анджелесе нам показывали студию «Уорнер бразерс». Познакомили с Френсисом Копполой. Он пригласил нас на показ «Крестного отца», прямо на студии. В Америке он уже не шел. А в Москве еще не шел. На меня фильм произвел большое впечатление. Потом мы поехали к нему, он пригласил нас в свою монтажную. Тогда он монтировал свой новый фильм. Монтировал дома. Жил он в многоквартирном огромном доме. Меня поразило, что он курил во время монтажа. У нас на «Мосфильме» просто устроили бы скандал — это было запрещено. Жутко жаловался на продюсеров, на их цензуру, то есть тех, кто дает деньги. Я тогда был поражен всем этим. Это Копполе они диктуют, что надо, что не надо, что будет иметь успех, а что не будет, на что обидится комитет американских матерей. Этого

актера не надо, а этого надо. Я был удивлен: все то же самое, что и у нас. И он сказал, что следующий фильм будет снимать как продюсер сам. Речь шла об «Апокалипсисе».

Америка меня поразила своей похожестью на нас. Тогдашних нас, не сегодняшних, а именно тогдашних. Очень благожелательный народ. И у нас был благожелательный народ. Тогда. Масса народу, постоянно устраивались парти, встречи. Все это было приятно и легко. Я пытался сам разговаривать, и все вместе смеялись над моим английским. Огромное впечатление осталось от «Диснейленда». Мне вручили пачку билетов и сказали, что через шесть часов машина меня будет ждать. Я был там один. И вот шесть часов я слонялся, наслаждаясь аттракционами, знаменитой акулой из «Челюстей», фотографируя. Потрясающе! Дети, атмосфера. Мы действительно очень похожи. Конечно, они мещане. Ну и мы тоже. Но мы бедные мещане, а они богатые. Вот и вся разница. Мы тогда были бедные мещане, очень бедные. А они были богатые мещане, очень довольные собой. Своей страной. Практически я не видел ни одного человека, который был бы недоволен страной. Они восторгались постоянно, безостановочно.

Однажды, по-моему с Кондрашевым, корреспондентом нашей газеты, мы куда-то поехали. Убей меня, не помню куда. Это уже в Сан-Франциско. Мы не могли припарковаться и въехали в огромный подземный гараж универмага. Когда мы въехали, Кондрашев протянул смотрителю-негру двадцать долларов.

— Сколько с нас? — Тот называет сумму. И пытается отсчитать сдачу. И никак не может сообразить, сколько нужно дать, если плата за стоянку 3 доллара и 85 центов. Ну никак не может подсчитать! Отсчитывая сдачу, он попутно с нами разговаривает.

— Вы откуда?

— Из Советского Союза.

— А, это та страна, где нет свободы?

— Засранец, не может из двадцати вычесть три восемьдесят пять, а толкует о свободе, — возмущается Кондрашев.

Это было ужасно смешно.

Потом я оказался в Акапулько. Замечательно! Катался на водных лыжах с парашютом.

Самое поразительное. Я приехал в Америку, до этого был только в ГДР и Польше. И все, происходящее вокруг, уже на следующий день мне казалось нормальным. Изобилие, вежливость, улыбки, смех на улице, раскованные люди, чистота в туалетах. Когда я сел в Нью-Йорке в самолет, чтобы лететь обратно в Москву, — это был наш самолет — и вошел в туалет,

там было очень грязно. В самолете — странная штука! Даже для нас. Но так было. И я опять не удивился. Когда же вернулся в Москву, мне уже на другой день все казалось абсолютно нормальным. У меня момент привыкания, перехода не был болезненным.

А премию — это была премия Американской академии музыки — я получал в Нью-Йорке, накануне отлета в Москву. Утром за мной заехали, отвезли в какую-то адвокатскую контору, которая находилась в роскошном небоскребе. Там мне пытались вручить чек, предлагая часть суммы взять наличными. А меня накануне отъезда строго-настрого предупредили не связываться ни с какими денежными делами. Я тогда решил выйти из положения при помощи юмора, хотя, увидев сумму, мне было не до смеха — 150 тысяч долларов. И все же я сострил:

— Если я буду заниматься подписанием контрактов, то мои юристы начнут писать музыку. Перешлите мой контракт в Москву.

Мы все посмеялись. Потом в этом же здании на каком-то другом этаже состоялся небольшой прием по случаю присуждения мне премии. Кстати, мы ее поделили с Нино Рота. Его там не было. Он, по-моему, тогда болел. Меня отвезли в отель. Еще полдня я могу бродить по Нью-Йорку. Зашел в фотомагазин — любимое мое занятие, рассматриваю камеры, хотя у меня в кармане осталось всего восемь долларов. Ко мне подходит незнакомый человек.

— Вы Таривердиев, я знаю, мы живем с вами в одном отеле, — по-русски говорит он.

— Очень приятно, — отвечаю я.

— Вы не могли бы одолжить мне десять долларов? Я вам в гостинице отдам. Оставлю в рецепции.

— А у меня всего восемь, — смущаюсь я.

— Ну так дайте восемь. Я верну.

Я отдаю. Возвращаюсь в отель через какое-то время. Спрашиваю, не передавали ли мне чего-нибудь. Нет, не передавали. Спрашиваю через час — денег-то у меня действительно нет больше ни цента. А уже есть хочется. Нет, ничего. Так я проспрашивал до вечера. И проголодал до утра, утоляя жажду водой из-под крана. А наутро я позавтракал уже в самолете.

Да, тогда же мне предложили сделать музыку к фильму, который уже заканчивался. Я пришел от этого в полный восторг. Фильм был лирический, то есть просто по мне. Когда мне показали материал, я понял, что могу это сделать замечательно. Мы помчались в посольство, нет, в консульство, это ведь было

еще в Лос-Анджелесе, на «Уорнер бразерс». Консул связался с послом. Посол попросил меня вернуться в Москву, как было договорено, с тем что меня вызовут немедленно и я сделаю картину. А он сделает все, чтобы вся бюрократия прошла без сучка и задоринки. Я вернулся в Москву — и больше я в Америке никогда не был. Тогда никто не делал музыку к американским фильмам. Думаю, что не выпустили меня, потому что инициатива была не с нашей стороны. Или боялись, что я там останусь. Я бы все равно не остался. Но кому это было известно?

Я вернулся в Москву. И полагал, что что-то изменится, все уже знали, что я получил премию. Но ничего не изменилось.

Все спрашивали — какое главное впечатление от Америки? Нью-Йорк на вас не давит? Эти громадные здания, на фоне которых человек кажется букашкой? Нет, не давит. Наоборот, вызывает восторг. Оттого что человек, эта букашка, мог построить такие здания. Мне казалось, что я тут жил сто тысяч лет. Не было у меня ощущения, что я приехал из деревни. Скорее, такое ощущение впервые было у меня в мою первую поездку в Канны. Да, французы чертовы! Я приехал и, как человек советский, надел днем спинджак, кстати, хороший, брюки, галстук, рубашку. Выхожу — все на меня смотрят как на дурака. Иду по этому бульвару один в пиджаке и в галстуке. Ну просто один. А все идут в свитерах. Я тут же вернулся обратно, снял с себя пиджак, снял галстук, надел свитер и сразу стал чувствовать себя свободным. Вот тогда у меня было ощущение, что я из деревни. Прохожие обращали внимание: «Чего он так вырядился, днем-то?».

Потом мне говорили:

— Вы знаете, днем в пиджаках по Каннам ходят только либо советские дипломаты, либо конторщики.

А в Москве «мои юристы» из ВААПа, а точнее конторщики в пиджаках, вместо положенной премии выдали мне 205 долларов. С тем я и остался. Вернее, остался с проржавевшей «Волгой», а на покупку новой, как всегда, занимал у друзей. Но зато, приехав из Штатов, я сразу попал на премьеру «Иронии судьбы», которую закончили несколько месяцев назад и держали для того, чтобы показать на Новый год.

С Эльдаром Рязановым я познакомился в Пицунде. Я поехал туда в наш киношный Дом творчества после какой-то тяжелой работы. Подружились мы с ним на почве того, что он очень хотел научиться кататься на водных лыжах. Я тогда прилично катался — впрочем, хорошо катаюсь и сейчас. Я довольно долго его этому учил, но так ничего не вышло. Хотя я всегда говорил, что нет человека, которого я не смогу научить ходить на водных лыжах. Так вот таким человеком, единственным в моей жизни, оказался

Эльдар. В общем-то не потому, что он не мог. Просто был очень слабый катер, не настоящий специальный катер для водных лыж. Вес ведь у Эльдара приличный, а катерок — обычная «казанка» с мотором «Вихрь», больше 70 килограммов уж никак из воды вытащить не может.

Столовая в Доме творчества в Пицунде была устроена как все заведения такого рода. И стоял там «овощной стол», на который ставили здоровенные миски со всякой свеклой, морковкой и прочей зеленью. Эльдар исправно подходил к этому столу и наполнял свою тарелку. Через несколько дней ему это надоело. И проблему он решил просто: подставил стул к этому столу и устроился со своей тарелочкой поближе к миске. Ясное дело, что нашлись люди, у которых это вызвало негодование: «За путевку все платят одинаково, а едят по-разному». Для большинства же это стало темой для подначек, на которые Эльдар реагировал весело и очень изящно. Он стал уверять, что так он худеет, сидя на овощной диете. Хотя обед он свой съедал все равно. Но в доказательство своей «стройности» станцевал шансонетку. Конечно, он не танцевал, но какими-то микродвижениями, с поразительной точностью, грацией и убедительностью изображал красотку кабаре, чем завоевал невянущую популярность.

Кстати, уже в Москве Эльдар лежал то ли в Институте питания, то ли где-то еще действительно с целью похудания.

Звонит он мне как-то и говорит:

— Мика! Можешь ко мне завтра приехать?

— Могу, — отвечаю я.

— Привези мне тогда батон колбасы и батон хлеба.

— Эльдар! Ты же худеешь!

— А у нас завтра выходной.

Вот так он худел.

Эльдар человек экстравертный, и вокруг него всегда собирается масса народу, он рассказывает разные истории, байки. И вот иду я однажды к столовой. А на приступочке сидит Эльдар и напевает песенку: «На Тихорецкую состав отправится, вагончик тронется, перрон останется». И говорит, что песенка эта народная, автора у нее нет. И она войдет в его новый фильм «Ирония судьбы».

— Что это за разговоры! — возмутился я. — Это песня не народная, и у нее есть автор. Эта песня моя.

Песня действительно была написана мною много лет назад, когда я еще был студентом. Ролан Быков ставил свой первый спектакль в театре МГУ. Он сам был то ли студентом, то ли начинал работать в театре, не помню. В театре собиралась

молодежь, вообще было очень популярное место. И вот Ролан меня и пригласил. Нужна была песенка, такая полушутливая, веселая. Тогда я и написал «На Тихорецкую состав отправится». Потом ее пел Володя Высоцкий. Все стали смеяться, когда я рассказал эту историю. Вот так мы и подружились. Тогда Эльдар мне сказал:

— Я хочу тебе дать почитать сценарий фильма. У меня есть такая идея. Мне нужно, чтобы в фильме было шесть-семь шлягеров, песен, которые сразу запомнят все, которые будут петь. А так как ни один нормальный композитор не может написать шесть шлягеров, я хочу, чтобы их написали разные композиторы. Вот Андрея Петрова нет (а он действительно тогда работал на совместной советско-американской картине «Синяя птица»), одну напишешь ты, другую Ян Френкель, еще кого-нибудь позовем.

Честно говоря, я был смущен:

— Эльдар, я плохо себе это представляю.

— Ну я пришлю тебе сценарий.

И прислал. В этот сценарий уже были частично вставлены стихи. В частности, Цветаева, Евтушенко «Со мною вот что происходит». Думаю, дай я попробую. Стал рыться в стихах, взял сборники Цветаевой и Ахмадулиной и написал двенадцать песен. Предложил показать их группе. Они послушали, выбрали шесть из них — остальные были действительно хуже. И разговор о других композиторах отпал.

Вообще же, когда я получил сценарий «Иронии судьбы» и прочел его, я очень удивился. Я читал разные сценарии, самые разные… Сценарии ведь, как правило, как-то классифицируются. Это может быть психологическая драма, комедия, детектив, историческая картина и т. д. Здесь же жанр ни под какое определение не подходил. В этом была его прелесть. Жанр как бы менялся по ходу развития событий.

Начало. Женщина настойчиво и непреклонно пытается женить на себе мягкого и интеллигентного героя: вроде бы сатирическая комедия. Потом герой попадает в баню: это уже буффонада, а значит, другой жанр. Дальше — героя ошибочно отправляют в Ленинград: это уже комедия положений. Еще дальше — у героя и героини возникают взаимная симпатия, нежные чувства: это уже лирическая комедия. Потом герой возвращается в Москву, летит в самолете, и над ним реет музыка, звучат стихи «С любимыми не расставайтесь» — это уже кинопоэтика. Наконец, герой прилетает в Москву, и героиня появляется у него в квартире с веником под мышкой: он забыл его в Ленинграде — опять буффонада.

Что же делать композитору? Самое простое — там, где

буффонада, писать буффонную музыку, цирковую, в других местах — то таинственную, то лирическую. Но это будет каша. Я стал думать. Думал, думал. И придумал. О чем фильм? Какова его концепция? Для меня этот фильм — рождественская сказка. Сказка о том, что все мы — независимо от возраста — ждем, когда с неба (без всяких наших на то усилий) свалится на голову принц или принцесса. Прекрасные, очаровательные, любящие, которые нас поймут, как никто до этого не понимал. Это — сказка (у кого-то, быть может, она сбывается, но, думаю, мало у кого!). О ней мечтают все и всегда с особым теплом и доброй иронией об этом думают.

Фильм о сказке. А тогда о чем музыка? Зачем и о чем она? И вот вместе с Рязановым мы выстраиваем восемь романсов на замечательные стихи лучших поэтов.

Они выстраиваются ведь так по смыслу: о любви, о счастье, о ревности, о доброте, о желании быть понятым. А картина развивается сама по себе. Музыка сначала звучит резким контрапунктом с тем, что происходит на экране, даже вступает в противоречие. На фоне преследования жесткой дамой скромного интеллигентного врача звучит: «Никого не будет в доме, кроме сумерек…» Нежные стихи Бориса Пастернака. Но дальше эти ножницы между звуковым рядом фильма и изобразительным сближаются. Наивысшей точки единства они достигают в эпизодах «Хочу у зеркала, где муть…» и «Мне нравится, что вы больны не мной». Так постепенно мы сближаем эти противоположные токи. Вот такая в музыке получается драматургия — иная, чем в сценарии. Как только стала ясна конструкция музыкальная, для меня стало все проще.

Многие говорили, что картина делается к Новому году, что это специальный новогодний заказ телевидения, что она пройдет один раз (как это чаще бывает), поэтому должна иметь запоминающиеся песенки — куплетные, с простыми словами. Идеальные авторы текстов — Шаферан, Дербенев… Оркестр Силантьева. Все было бы просто и ясно: это должен быть фильм-шутка. А тут «развели консерваторию, романсы»… Да еще на такую сложную поэзию. Это загубит картину, сразу ее «посадит».

Эльдар Рязанов оказался прекрасным товарищем. Мы оборонялись спина к спине. Хотя признаюсь, что и сами испытывали страх. Потому что в доводах наших оппонентов, конечно же, было разумное начало. Легкая, изящная картина, вроде бы новогодняя комедия. Действительно, при чем тут Цветаева? При чем тут сложные стихи и романсы? И так было до самой премьеры. Тем более что премьера фильма — это не премьера сонаты или симфонии. Не понравилось публике — ну и

Бог с вами. Положу ноты на полку, через несколько лет снова исполнят, позже поймут. Кинематограф — совсем другое дело. Фильм, снятый сегодня, должен быть принят публикой (или не принят) тоже сегодня. Так устроен кинематограф. Потому что он молод. Он не столько устаревает, сколько быстро меняется.

И вот премьера. Я засел смотреть картину дома. Ощущения были разные. То все казалось скучным, то нравилось… Фильм закончился, стали звонить друзья:

— Хорошо…

Им я не очень-то поверил. Друзья для того и есть, чтобы поддержать в трудную минуту. А потом я поехал к Мире, она живет на Красной Пресне. Подхожу к ее дому, а из подворотни вываливается компания молодых людей. Новый год, они немного навеселе и поют: «Мне нравится, что вы больны не мной», возможно, впервые узнав, что на свете есть Цветаева. Я понял: все в порядке.

Хотя успех песен из «Иронии судьбы», признаться, был для меня полной загадкой. Я делал эту работу с огромным удовольствием, даже с наслаждением. Но думал, что музыка фильма может понравиться лишь части публики. В общем, понятен был успех песни на слова Киршона «Я спросил у ясеня». Но песни на стихи Цветаевой, Ахмадулиной, Евтушенко действительно достаточно сложны. В них нет характерных элементов песни: они некуплетны, развернуты по форме, с усложненным для этого жанра интонационным рядом, локализованной фактурой сопровождения, простой, нерасцвеченной. Аккомпанемент всех восьми песен решен в одном тембре. И потом, «Ирония судьбы» не многосерийная картина, идущая несколько вечеров, к героям которой за это время зрители успевают привыкнуть.

На роль главной героини, насколько я помню, не сразу решили взять Барбару Брыльску. Я долго и упорно уговаривал Эльдара пригласить Алису Фрейндлих. Я всегда обожал ее как актрису, на протяжении нескольких лет близко общался с ней и с Игорем Владимировым. Я и сейчас считаю, что картина бы выиграла, если бы в ней снималась Алиса. Хотя многим трудно представить кого-нибудь другого на месте Баси.

Вообще для меня настроение «Иронии судьбы» во многом было связано с Ленинградом. Хотя я любил Ленинград весной, в белые ночи. Зимой там промозгло и холодно. Но плохая питерская погода компенсировалась для меня общением с Алисой и Игорем. Я даже останавливался не в «Европейской», а в «Октябрьской», потому что эта гостиница была недалеко от их дома. И вся моя ленинградская жизнь была связана с ними. Все

мои знакомые, друзья приходили в их замечательный теплый дом, это был как бы центр звезды, к которому тянулись лучи. Не могу даже вспомнить, как мы познакомились, по-моему, они были на одном из моих концертов в Капелле. Подружились мы как-то стремительно, они очень увлекались моей музыкой. Я даже помню, что в каком-то интервью Алиса на вопрос: «Кто ваш любимый композитор?» ответила: «Бах и Таривердиев». Мы тогда вообще были увлечены друг другом, считая каждого гением. И ревности никакой не было. Правда, Игорь обижался, когда я отказывался писать музыку к его спектаклям, хотя они мне нравились. «Укрощение строптивой» помню в деталях до сих пор. Отношение к театру у меня определилось быстро: я люблю в театр ходить, смотреть спектакли, но не люблю работать. Ленинград был городом, в котором меня любили, да и я всех любил. Мне жаль, что Алиса с Игорем расстались. Безумно жаль. Их сотворчество дало много обоим. И каждый пострадал, когда они расстались. Я помню, как много лет спустя, в августе 93-го года мы с Игорем встретились в Ялте, в Доме творчества «Актер», и он с горечью говорил мне о своем одиночестве, о том, что было на почве его театра большое дерево. Его взяли и пересадили в другое место. И дереву хуже. И театр опустел…

Я запомнил самую последнюю встречу с Игорем в ялтинском «Актере». Он должен был уезжать рано утром. К вечеру он заснул. Идем мы с Веркой на ужин в столовую. Жара стоит страшная. К вечеру — ничуть не легче. Навстречу вверх по лестнице несется Игорь в теплом джинсовом костюме, с сумкой.

— Игорь, ты куда?

— Да некогда мне. Опаздываю на поезд.

— Но ты же уезжаешь завтра.

— Да что ты мне голову морочишь. Я и так опаздываю.

Тут до него что-то постепенно начинает доходить. Оказывается, он проснулся — уже немного стало темнеть. И он подумал, что уже утро. Чемоданы не собраны. Он стал судорожно кидать в них свои вещи. Потом мы ужасно смеялись все вместе. Да, было смешно. И грустно.

Последняя их работа и последний период общения с ними двумя, с Алисой и Игорем, — 1979 год, работа над картиной «Старомодная комедия» по известной пьесе Алексея Арбузова. Странно, но картина как раз о том, как люди соединяются, а не разъединяются. По сути, эта картина — трио. Дуэт Алисы и Игоря дополняет третий герой — музыка, выступающая в роли рассказчика «от автора». Героиня мне чем-то напоминала выросшую Суок из повести Олеши «Три толстяка» — женщину, полную тепла, нежности и не нашедшую, кому все это отдать. Я

прочитал очаровательную (хотя, наверное, немного сентиментальную) пьесу как тему детства, живущую так или иначе в каждом из нас Ведь к чему-то самому чистому нас привязывает именно детство… Для меня это была картина-прощание с замечательной парой. Людей. Художников. Я так и не смирился с их расставанием. Знаю точно, что не смог смириться и Игорь…

Когда только начались съемки «Иронии судьбы», мы стали искать певицу. Я пробовал очень многих. Была такая прелестная певица Валя Пономарева — она пробовалась, кто-то еще. Это было хорошо, но все же не подходило. Тогда я попросил Раису Александровну Лукину, замечательного музыкального редактора, просто легендарного редактора, найти Пугачеву. А Алла как-то после «Короля-Оленя» совершенно пропала. И где она? А Бог знает где. Все же нашли ее. Примерно в это же время, во время работы над фильмом, она поехала в Сопот и там замечательно спела «Арлекино». Все как-то параллельно происходило. Начали мы с ней работать. Работали много, около месяца. Хотя, казалось бы, поет всего четыре романса. Вообще, конечно, ей трудно с нами было. Эльдар требует от нее одного, я — другого. Совсем замучили ее. На каждую песню было сделано по тридцать дублей. За целый день писали по одному романсу. В итоге она записалась замечательно. Эти ее записи не подвержены ни времени, ни моде, ни каким-то другим проходящим вещам. Эти записи уже остались. Записи, которые она делала потом, эстрадные, они оказались подверженными моде, от них уставали, их переставали слушать. А эти остались. И лучше нее никто после этого не спел.

Когда фильм вышел, прошло буквально несколько месяцев, нас пригласили на телевидение, где Пугачева должна была спеть романс из фильма не под фонограмму, а «вживую». Я должен был ей аккомпанировать. И вдруг она стала петь совершенно по-другому. Она пела жестко, очень жестко — «Мне НРАВИТСЯ, что вы больны не мной». Я не мог заставить ее спеть, как три месяца назад, в фильме. Я уговаривал: «Алла, тебе же не нравится, что «вы больны не мной», у Цветаевой именно этот смысл. А ты сейчас поешь, что тебе нравится… Она-то хочет, чтобы были больны ею, а говорит другое — и возникает глубина». Я был раздражен и поэтому не прав. Мы с ней поссорились. Потом Пугачева совсем ушла в поп-культуру, хотя, мне кажется, могла бы стать звездой другого плана, типа Барбары Стрейзанд. Но она выбрала свой путь. Я понимаю, что она даже выиграла от этого. Вот только мне это уже было совершенно неинтересно. Жаль, конечно, что в итоге мы поссорились. Через год или два, на каком-то фестивале в Сочи, она подошла ко мне и сказала:

«Микаэл Леонович, мне НРАВИТСЯ, что вы больны не мной». Повернулась и ушла. По-моему, больше я ее никогда и не видел. Но когда показывают «Иронию судьбы» и я слышу ее пение, то вспоминаю, как это было очаровательно. Какая в ней была тонкость, нежность и ранимость. И как жаль, что все это ушло. Или спряталось, что не имеет значения. Однако народу-то нравится!

Галю Беседину привел ко мне ее муж, замечательный мужик, певец Виктор Беседин. Она попросила ее послушать. И честно говоря, не произвела на меня тогда большого впечатления. На том мы и расстались. И вдруг она появляется снова, но уже не одна, а вместе с Сергеем Тараненко. Он сел за рояль, она взяла гитару, и они спели мне несколько песен из «Иронии судьбы». Это было интересно и забавно. Правда, совершенно не то, что нужно. И все же они меня заинтриговали. Вместо моноисполнения я услышал диалог. И сразу возникли какие-то принципиально иные смысловые соотношения. И слова и музыка воспринимались совершенно по-иному. Мне представилось, как это должно звучать в идеале. Мы стали заниматься. Они готовы были репетировать по двадцать четыре часа в сутки. Сначала я заставлял их читать стихи. Не с «выражением», как на сцене, а как бы пропуская каждую строку сквозь себя. Затем они читали вдвоем — в той «раскладке на голоса», которая была нами найдена. И только после всего этого мы начинали работать над каждой музыкальной фразой, добиваясь той тщательности отделки, которая присуща камерным ансамблям.

У Гали — контральто, у Сережи — красивый, плотный баритон. Первое время он не мог отказать себе в удовольствии покрасоваться своим голосом. У Гали голос меньше, однако обладает большей гибкостью. Сергей поет чуть по-оперному, а Галя так называемым дезерт-стилем, немножко проговаривая текст. Моя задача — соединить их в едином звучании. Поэтому Сережу я чуть сдерживаю, а Галю заставляю петь. Работали мы с ними ежедневно по пять-шесть часов. Две песни из «Иронии судьбы» делали около месяца. Потом мои друзья на телевидении захотели послушать этот дуэт. Я считал, что еще рано, но мне сказали: «Покажите, а там мы уж сами решим, что с ними делать».

Галя и Сережа показались на телевидении и произвели хорошее впечатление. Было решено, что они выступят в какой-то из существовавших тогда циклических передач. Я в это время уехал из Москвы. А когда вернулся, узнал, что подготовка к передаче идет полным ходом. Я пришел на репетицию. То, что я увидел, было ужасно. Все, чего мы с таким трудом добились,

было утрачено.

В этой передаче участвовали профессиональные певцы. И, очевидно, соприкасаясь с ними на репетициях, Галя и Сергей решили, что сами они чересчур камерны, и попытались делать все, «как настоящие профессионалы», а проще говоря, как все.

Прямо из студии я отвез их к себе. До записи оставались считанные дни. Требовались чрезвычайные меры, чтобы спасти положение. И я стал их запугивать: «Плохо, плохо, ужасно, бездарно!..». Я довел их — особенно Сергея — до полного отчаяния. Да и на Галю было жалко смотреть — пальцы у нее были стерты до крови. Ведь она по шесть-семь часов в день играла на гитаре недостаточно тренированными пальцами…

Через четыре дня я отвез их на репетицию в телецентр. Прогресс был очевиден, однако я ни разу не сказал даже слово «пристойно». «Отвратительно, неинтересно, неинтеллигентно…». Если бы я их тогда похвалил, они пусть чуть-чуть, но успокоились бы. А это резко снизило бы скорость их возвращения к самим себе.

Мы вернулись ко мне в студию и снова стали работать над каждой нотой. Постепенно они стали подниматься. Но я продолжал их ругать. Так как я пользовался у них некоторым авторитетом, у них появилось ощущение полного ужаса, чего я и добивался. На следующую репетицию они уже не хотели ехать. Но я привез их почти силой, и они спели довольно неплохо. Тогда я сказал: «Хорошо». И увидел в их глазах оживающую уверенность в себе. Тут я перестал стесняться и намеренно перебрал в похвалах. Они почувствовали себя просто на седьмом небе от счастья, и у них появилось, если можно так выразиться, полезное нахальство. С этим они и вышли в очередной раз на сцену. И были там совершенно свободными… Разумеется, на какое-то время.

Это, конечно, опасный эксперимент. Потому что в такой ситуации очень легко навсегда вбить в человека комплекс неполноценности. Но с Галей и Сергеем — я был уверен в этом — можно пойти на такой риск. Да у меня и не было выбора. Они должны были вернуть себе форму в очень короткий срок и спасти свою репутацию. Поскольку они уже один раз показались на телевидении, а затем вроде бы начали «шлепаться». А такое запоминается: «Кто? Ах, эти… Да, мы слышали их и решили отложить». Надолго ли? Бывает, и навсегда.

В той передаче, в которой Галя и Сергей участвовали, победителей определяли зрители, приглашенные в студию. И они поставили дуэт Беседина — Тараненко на первое место.

А потом были концерты, выступления, новые программы…

Вообще во мне есть плохая черта, на которую, наверное,

никто не имеет права, — творческая тирания. Я начинаю работать с молодыми с нуля, делать то, что считаю правильным. Так было с замечательным трио «Меридиан», поездившим со мной и по Союзу и по миру, и с дуэтом Галя Беседина — Сережа Тараненко, с Леной Камбуровой, Аллой Пугачевой. Естественно, после того как я сделал с ними по нескольку программ, они захотели работать самостоятельно, не так, как я их учил. И, наверное, они правы. Головой я их понимаю. Но… Теряю к ним интерес.

Осенью 1978 года я оказался в Японии. Кажется, по приглашению звукозаписывающей фирмы «Виктор», лауреатом которой я тогда стал вместе с Андреем Петровым и Марком Фрадкиным. Первое впечатление — женщины, которые все время улыбаются, странная внешность. Сначала носы кажутся приплюснутыми, глаза раскосыми, а сами маленькими. Потом понимаешь их бесконечное изящество и грациозность. Когда я вернулся домой, долго не мог привыкнуть к длинным носам наших женщин, после японок они воспринимались какими-то грубоватыми…

Когда я ехал за границу, Мира всегда снабжала меня нужными связями. А попросту — звонила или давала телефоны своих сокурсников по МГИМО, чаще всего они оказывались апээновцами. Так у меня появился телефон Левченко.

Прилетели в Токио вечером. Спать не хочется. Звоню Левченко.

Он отвечает мне довольно прохладно:

— Микаэл Леонович, повидаемся на днях обязательно.

Звучит как вежливый дежурный ответ. Ну, думаю, Мирка меня опять втравила. Какого черта я звоню. Делать нечего. Выйти? Не выйти? Пока я размышляю, проходит минут пятнадцать. Раздается стук в дверь. И входит Левченко.

— Микаэл Леонович! Не обижайтесь! Мне просто для жены нужно было легенду выдумать. Сказал, что опять по работе вызывают. Поедемте на Гинзу, погуляем.

И мы с ним гуляем до пяти утра. Классный мужик оказался этот Левченко. Когда я улетал из Токио, он попросил меня передать его теще посылочку, по-моему, с лекарствами. Конечно, я согласился. Прилетел, передал. Примерно в эти дни Левченко сбежал в Америку. Он оказался «двойным агентом». Самое смешное, что напоследок, уже перед самым бегством, он отправил нашему послу в Японии букет цветов и записку с благодарностью за совместную работу.

Программа в Японии была насыщенной. Посещение фирмы «Виктор», газеты «Асахи», какие-то выступления. Поездка в Киото.

Я, как всегда, много снимал. Кстати, массу удачных снимков привез из этой поездки. В один из дней я давал на телевидении большое интервью. Меня спросили о хобби. Конечно же, я рассказал о своем увлечении фото.

— А чем вы снимаете?

— Только «Никонами».

Действительно, мои любимые камеры — «Никоны», которыми снимаю всю жизнь.

Утром в моем номере раздается звонок:

— Вас беспокоят из фирмы «Никон». Мы хотим пригласить вас на экскурсию на наш завод.

Это было потрясающе! Меня провели по цехам, познакомили с разными людьми. И в конце путешествия подарили фотоаппарат, естественно «Никон», с полной линейкой объективов. И еще целый набор всякой всячины, начиная с кофра до кисточек для чистки объективов и блокнотиков, в которые я записывал разные «фотонаблюдения» на протяжении многих лет. Кстати, никогда ни в какой партии не состоял, кроме как в партии «Никонов» (дело в том, что еще есть партия «Кенонов», тоже замечательные камеры, но все же не «Никоны», это предмет спора для многих фотографов).

Вылетали в Москву мы из токийского аэропорта «Нарита». Возвращаться не хотелось. Япония вызывала во мне непрекращающийся восторг. Понурый, я стою возле стойки рейса на Москву и вижу… Прямо на меня мчится Женька Евтушенко.

— Старик, ты куда? — спрашивает, как будто мы встретились с ним в ресторане ЦДЛ.

— В Москву, — отвечаю.

— А я, старик, в Гонолулу. У меня там большая любовь.

Впереди, нам казалось, нас ждет только радость.

Корабль дураков

Человек бывает счастлив дважды. Когда он покупает катер, и когда он с ним расстается. Наша действительность пока мало приспособлена для занятий этим замечательным видом спорта.

Водным спортом я увлекался всегда. Студентом второго курса Гнесинки в компании пяти своих однокурсников я отправился на шлюпке из Москвы в Астрахань. И доплыли. Путешествие продолжалось около трех недель. Весь путь шли на веслах. Только шлюзовались вместе с кораблями. Нам кидали конец, и мы входили в шлюз или с пассажирским кораблем или с баржей. Кстати, договорились об этом походе с яхт-клубом через Гнесинский институт. Целый день гребли, а ночью приставали к берегу, спали прямо под открытым небом. Я помню, как однажды шел проливной дождь, а мы гребли да гребли, ужасно было трудно. И вот наконец увидели какой-то дебаркадер. Мы подошли к нему, зачалили лодку, дебаркадер оказался совершенно пустым — пароход ждали утром. И мы улеглись прямо на полу. Как было мягко, как было тепло и уютно — лечь прямо на доски, положить куртку под голову и заснуть! Так сладко, по-моему, я никогда не спал! И ничего не болело. Я тогда выступил еще и в роли фотокора нашей институтской газеты. Всю дорогу фотографировал. Когда вернулись, я выпустил огромную газету, посвященную походу. Вернуться обратно на веслах у нас не хватило сил, да мы и не собирались. Шлюпку отправили буксиром, кто-то взял ее на борт. А до Москвы добрались поездом.

Уже много лет спустя после этого путешествия мне позвонил Лева Кулиджанов с весьма интересным предложением. Он знал мою слабость к водным способам передвижения.

— Слушай, Мика, продается корабль.

— Какой корабль? — удивился я.

— Речной трамвай. Списанный. Тот, который по Москве-реке ходит. За неслыханно малую цену. Может, купим пополам?

— Что же мы с ним будем делать?

— У тебя же нет дачи. И у меня нет. Вот мы и сделаем из него прогулочную дачу.

Мы тогда довольно много общались с Кулиджановым. Знакомы мы были давно, еще с Тбилиси. Он учился в одном классе с моим двоюродным братом. У них была целая компания. А я — как бы при них. Совсем мальчишка, они меня всерьез не воспринимали, еще бы — солидные люди, учились уже в девятом классе, а я всего-навсего во втором. С годами, конечно, разница в

возрасте сгладилась, и когда мы встретились в Москве, то подружились уже по-взрослому.

Мне нравится Лев Кулиджанов. Человек он в высшей степени порядочный, талантливый режиссер. Я считаю, что он себе очень навредил тем, что согласился быть председателем Союза кинематографистов. Потому что он мог бы снять за то время, которое отдал Союзу, массу замечательных картин. Каждая его картина была интересной. С другой стороны, и на этом посту он сделал немало. И в кинематографе, и для Союза. Именно при нем заканчивали строить Дом кино. При нем был построен уникальный Дом ветеранов в Матвеевском, да и много чего другого. Мне кажется, что он никому не сделал зла, хотя должность его по-своему к этому даже обязывала. А то, что сделал много доброго, — это точно. Он всегда был очень спокойным, сдержанным, даже немного флегматичным. Таким он был, таким он и остался.

С Левой мы делали «Звездную минуту» — один из лучших документально-художественных фильмов о космосе, о Гагарине. Впрочем, это фильм даже не о Гагарине. У каждого человека бывает звездная минута. Та самая, которая является главным моментом его жизни. Вот именно об этом картина. Она чрезвычайно изящно смонтирована. Писать музыку для нее было просто наслаждением. После «Звездной минуты» Лева делал один из лучших своих фильмов — «Преступление и наказание». Мы долго думали, какой должна быть музыка к нему, и пришли к выводу: никакой. Он решен только на шумах.

Кто-то из очень крупных режиссеров сказал, что если хочешь проверить, какой ты режиссер, сделай один фильм без музыки. Действительно, музыка берет на себя очень многие проблемы. А вот когда режиссер остается один на один с актерами, один на один с публикой, тут-то очень многое становится ясным. Кулиджанов в «Преступлении и наказании» доказал, что он может снять фильм без музыки. Здесь она действительно была не нужна. Музыка придает изображению стереоскопичность, рождает полифонию смыслов. В картине Кулиджанова эта полифония развивалась в шумах, актерской интонации, в голосах, она как бы заложена внутри. Это было повторением истории с Михаилом Роммом, с его «Девятью днями одного года». Есть фильмы, которые не нуждаются в музыке. Их мало, но они есть. Трудно объяснить, какие они, наверное, это особая эстетика, когда вся нагрузка ложится на актерскую интонацию, когда нет ни проездов, ни проходов. А если даже они есть, как есть они и у Ромма, у Кулиджанова, то и они решаются не на музыке. Изображение должно быть настолько высокого качества,

настолько точно должны быть решены шумы, настолько точно поставлены сцены, эпизоды между разговорами, что не возникает ощущения пустоты. Ведь на каких-то сценах музыка, казалось бы, просто неизбежна. Если помните, у Ромма есть сцена, когда маленькая фигурка Баталова, снятая с дальней точки, движется через длинный план, от начала кадра до другого, метров двадцать пять — тридцать, герой идет на фоне здания, идет в институт, и ясно, что это уже больной, облученный человек. Эта сцена была снята так и так решена Роммом, что никакой нужды в музыке не возникло — эмоциональное напряжение решается другими средствами. То же самое и в картине Кулиджанова, когда Свидригайлов уходит в ночь, в дождь. И проблемы звука решены через дождь. Разные дожди, которые переходят один в другой, создают все большее и большее напряжение, когда актер уходит в глубину кадра. Нестандартное решение — этим оно и интересно. Хотя это вовсе не означает, что музыка в фильме в принципе не нужна. Просто есть фильмы, где подобный эксперимент можно себе позволить. Он очень затрудняет работу, но результаты часто бывают неожиданными.

Как раз в период работы над «Преступлением и наказанием» Лева и позвонил мне с идеей покупки речного трамвая. Понятно, что долго уговаривать меня не пришлось. Поехали в Химки. Конечно, понимаем, что это авантюра. Но трамвай действительно существует. Списанный, но на ходу. И на нем можно плавать. Задумались. По дороге стали представлять, как мы его купим, как мы его покрасим, уберем скамеечки, сделаем открытую палубу. В этих мечтаниях доехали до Левы. Наташа, его жена, посадила нас ужинать. Остановиться мы не могли и за столом возбужденно рассказывали ей о трамвае. Наташа, женщина замечательного ума, интеллигентности и выдержки, предложила назвать его «Корабль дураков». «Это будет самое правильное», — добавила она. Конечно, она была абсолютно права. И «Корабль дураков» мы так и не купили. Хотя стоил он баснословно дешево. Не дороже мотоцикла. Но я уже не мог остановиться, я заболел этой идеей. Там же, где продавали трамвай, мне предложили небольшой спортивный катерок для буксировки водных лыж. И тоже дешево. Продавали его с местом, причалом и даже с сарайчиком, такой будочкой, к которой он был приписан. Я заинтересовался этим предложением, стал изучать журналы и в конце концов решил купить катер. А когда купил, решил, что он должен быть красивым. Вот тут и начались мои хлопоты. В перерыве между своими делами я метался по магазинам и покупал то одну, то другую часть его экипировки. Мне очень хотелось, чтобы у катера была красивая доска приборов. И я купил доску приборов от

«Москвича». Мне хотелось, чтобы у него был мощный мотор, который бы мгновенно заводился. И купил мотор от «Жигулей». Сиденья от «Москвича» и еще Бог знает что я к нему покупал! К весне он вроде был готов.

Да, раз катер у меня есть — нужно сдать на права. Как это сделать? Не помню, кто меня устроил в какую-то школу. Помню только, пришел я прямо на экзамен. А там сидит группа. Готовится отвечать по билетам. Я тоже беру билет. Мне человек, который этот экзамен принимает, говорит: «Тут три вопроса, когда будете отвечать на первый вопрос, нажмете вот эту кнопку, на второй — эту, а на третий — вон ту». Такая там была система, кнопочная. Я ничего не знаю, но на кнопки нажимаю правильно. В конце концов капитан, который принимал экзамен, ставит меня в пример другим: «Вот, занятой человек, известный композитор, а к экзамену подготовился». Я умираю от стыда, но права на вождение катера все-таки получаю.

Весной, где-то в мае, звонят мне из яхт-клуба: «Приезжайте, Микаэл Леонович, надо катер покрасить, спустить на воду, рассчитаться. Красить надо обязательно, иначе инспекция не пропустит». Покрасили его в белый цвет. Красоты катер безумной! Маленький, двухместный. Я на нем прокатился, ощущение — ну совершенно потрясающее. Но вскоре у меня началась экспедиция в Ялту, очередные съемки какой-то картины, не помню какой. И я уехал. Приехал в Москву буквально на четыре дня. В яхт-клуб даже заглянуть не успел, как меня снова вызывают в Ялту — возникли проблемы с фонограммой, нужно заканчивать картину. Вернулся я в конце сентября. Уже холодно, ни о каком катании и речи нет. Звонят из яхт-клуба: «Нужно поднимать катер на стапель. С вас две тысячи рублей». Я привез деньги. Катер подняли. Прошла зима. Весной опять звонок: «Надо катер спускать. С вас две тысячи рублей». И так это продолжалось года три-четыре. За это время я прокатился раз пять. А может быть, и меньше. И решил катер продать — денег на него ушла уйма. А покупать его никто не хочет. «Все, что вы в него вложили, — ваши проблемы. Нам не нужны такие сиденья, такой мотор, такая приборная доска». В общем, продал его за полцены и был счастлив невозможно.

А потом заболела мама. Они переехали из Тбилиси в Москву. Сначала — мама, через некоторое время — отец. Они так и не прижились в Москве. Потом я много раз думал о том, что, наверное, не надо было им этого делать. Но мама больше не могла жить так далеко от меня. И мне все труднее было осознавать, что они где-то в стороне от моей жизни. Они старели,

жить на расстоянии было невозможно.

После первой больницы мама перестала красить волосы. Седой она нравилась мне даже больше. Волосы у нее были вьющиеся и пушистые, и она их как-то красиво зачесывала на затылок. Но я понимал, что для нее это перемена страшная, хотя она по-прежнему ходила в белых воротничках, требовала переодеваться к обеду. Но в нашу жизнь уже вошли имена врачей, названия лекарств, рассуждения о больницах. Мама умерла в Институте имени Бакулева. Через некоторое время в больницу попал отец. А 15 августа, в свой день рождения, я попал с инфарктом в Бакулевский институт, который после смерти мамы старался объезжать стороной. Отец умер, врачи хотели это от меня скрыть, так как вставать мне еще не разрешали. Потом сообразили, что этого делать все же нельзя. Но на похороны так меня и не отпустили. И мама, и отец похоронены на Армянском кладбище. Когда хоронили маму, то до последнего момента не знали, получится ли на Армянском. Получилось — помог Юра Агаджанов. Отца хоронили мой двоюродный брат Эдик Таривердиев, которого отец всегда очень любил, и его семья.

А в больницу меня положили обманом. Впервые сердце заболело, когда я оказался в больнице у отца. Мне стало плохо еще там, все время болела левая рука и за грудиной. Я позвонил Мире, она примчалась, предложила поехать в Бакулевский. Взяли такси. Рудик, мой близкий друг, который там работал, был в отпуске, где-то отдыхал. Но друзей в Бакулевском полно, нас встречают, я пешком поднимаюсь по лестнице, мне делают кардиограмму и при этом все зеленеют. Но я собираюсь домой. Встаю, спускаюсь к такси — я просил таксиста подождать нас внизу. За мной бегут. По дороге уговаривают остаться здесь хотя бы на три дня. Таксист, который привез нас и ждал внизу, слышит все разговоры.

— Да не повезу я вас, — пугается он и уезжает.

Тут прибегают люди с носилками — они уже поняли, естественно, что инфаркт, но мне ничего пока не говорят. Я наотрез отказываюсь от носилок. Тогда они приносят стул. Обычный канцелярский стул.

— Да вы с ума сошли, — говорю я и начинаю подниматься пешком. Меня подхватывают, усаживают на стул. Вот так я и добирался — на стуле, пешком, на стуле, пешком — до лифта, плохо мне особенно не было. Оказалось, что у меня обширный инфаркт, который, даже после того как я уже лег, не переставал расширяться. Две недели не было никакого улучшения.

Больные, узнав, что я там лежу, стали наносить визиты. Один после операции приходит ко мне в палату, открывает халат, грудь

вся перевязана, трубки торчат.

— Посмотрите, — говорит.

А я не могу смотреть, пытаюсь ему это объяснить.

— Тогда расскажите о ваших творческих планах.

Тут входит Рудик (уже вернулся из отпуска).

— Вон отсюда! — кричит не своим голосом. И тогда на палате повесили табличку: «Тяжелый больной, просьба не входить». Но все-таки они каким-то образом проникали. Приходил еще один ко мне, советоваться по личным вопросам.

— Жена от меня ушла, — жалуется.

— Надо же, какое совпадение! У меня та же самая проблема, — отвечаю я.

Тут входит Мира и выставляет его за дверь.

Врачи тоже постоянно собирались в моей палате. Державец, Крымский, клуб устроили. Их гонял уже Володя Бураковский. А потом мне разрешили выходить. И я гулял по Парку Горького. Забрел как-то раз в кегельбан. Толкнул шар, плохо стало. Тамошний служащий предложил сто грамм коньяку выпить.

А вот еще одна история. Прошло уже много времени, я уже был ходячий. Выглядываю в окошко, а там какой-то дурак заставил машину Рудика. Рудик не может выехать из институтского двора. Все мужики, врачи, приятели, машину Рудика поднимают. При этом приговаривают: «Раз, два, три — взяли, оп — понесли!» Я тоже спустился вниз, тоже хватаюсь за машину. Рудик оборачивается, видит меня и в обморок — хлоп! Не мог поверить, что это я после инфаркта машину ему помогаю поднимать. А я не мог поверить в то, что я в самом деле болен.

Тогда меня потряс Борис Николаевич Пастухов. Я был ему никто и ничто. Мы и знакомы-то были мало. Но он стал приезжать в больницу вместе с Жанной. Привозил какие-то фрукты, корзинки с чем-то вкусным. С чего? Почему? Просто так. А из Союза композиторов ни одна собака не приезжала. Только Леня Афанасьев меня навещал.

Уже перед самой выпиской вижу сон. Вхожу я в кабинет Леонида Ильича Брежнева (в жизни я его ни разу не видел, только по телевизору). Сажусь и курю.

Входит Леонид Ильич и говорит:

— Микаэл Леонович, если вы хотите курить в моем кабинете, не курите «БТ». Я курю «Беломор».

— Так у меня нет «Беломора», — отвечаю я.

Тут в кадре появляется какой-то швейк.

— Дайте трешку, я сейчас сбегаю напротив, принесу.

На этом месте я просыпаюсь. «Что за сон?» — удивляюсь. Никогда не думал о Брежневе. И что мне о нем думать?

Рассказываю сон Мире.

— А трешку швейк вернул? — спрашивает она.

Через три дня мне присуждают Госпремию. За «Иронию судьбы». А через неделю сообщают, что мне еще и премию Ленинского комсомола присудили. Я был убежден, что не получу. Ни ту, ни другую. Это была очень странная история. По всем правилам я не должен был ничего получить. Дело в том, что Союз композиторов на запрос ЦК комсомола по поводу «Семнадцати мгновений весны» и вокального цикла на стихи Светлова ответил категорическим отказом. Более того, не устным, а письменным. Было отправлено письмо, подписанное Владиславом Казениным и Юрием Коревым, главным редактором журнала «Советская музыка», в котором они писали, что вообще-то, конечно, Таривердиев замечательный композитор, но это отнюдь не лучшая его музыка. Вообще это неудачные вещи, и секретариат Союза против присуждения ему премии комсомола. И эта бумага ушла. С другой стороны, Союз композиторов возражал категорически против моего выдвижения на Госпремию за «Иронию судьбы». Потому что это кино, а прецедента с присуждением премии за музыку к кино тогда еще не было. И вообще, за все, что связано с музыкой, отвечают только они, и выдвигают тоже только они. Рязанов пришел просто в ярость. Эльдар включил меня в список, несмотря ни на что, несмотря на то, что ему сказали, что меня все равно выкинут из списка уже в комитете, на секции музыки. Он наплевал на это. Более того, он потом всем говорил: «Как Карфаген должен быть разрушен, так и Таривердиев получит премию». Секция по музыке проголосовала против. Но на пленарном заседании, как мне говорили, вопрос обо мне даже не стали обсуждать и премию присудили. Узнал я об этом от Роберта Рождественского. Он позвонил мне утром. Настроение у меня — поганое.

— Старик, поздравляю.

— С чем?

— С Госпремией.

— Да иди ты… — Помню точно, что я грубо выругался.

— Другой бы спасибо сказал, — обиделся Роберт.

Но я был абсолютно уверен, что этого не может быть, а он меня разыгрывает.

Когда же я узнал о премии Ленинского комсомола, то я поначалу жутко разозлился. Дело в том, что вокальный цикл на стихи Михаила Светлова «Песни старых комсомольцев» исполняли Беседина и Тараненко. Этот цикл я посвятил памяти моей матери. Она любила Светлова: то, о чем говорится в строках Светлова — это была ее жизнь. Так вот этот цикл с успехом

исполняли Галя и Сережа. Я считал несправедливым, что они премию не получили. И чувствовал себя неуютно. Даже хотел отказаться. Но потом, не зная, какой будет сумма премии, но в расчете на нее, подарил Сереже хорошее пианино, а Гале дал деньги на хорошую гитару. Каково же было мое удивление, когда сумма премии оказалась намного меньше, чем цена подарков! Но я был доволен. Я вообще люблю дарить подарки.

Если говорить честно, то на всем моем кинематографическом пути вот так за меня дрался только один человек. Эльдар Рязанов. Правда, больше меня никогда работать с собой не пригласил. Это, конечно, объяснимо: он привык работать с Андреем Петровым. Кроме того, я его достал на картине. То этого я делать не буду, говорил я ему, то буду делать вот это и вот так. А вот тут нужно то-то. Он к этому не привык. Не привык, чтобы с ним так много спорили. Он устал от меня. Я могу его понять.

А то, что мы с Лиозновой разошлись, тоже понятно. После истории с «Мгновениями весны» мы какое-то время не общались. Потом она приехала ко мне в Сухуми, где я отдыхал и работал над оперой «Граф Калиостро», и привезла сценарий фильма «Карнавал». Я прочел. Сценарий прелестный. Актриса замечательная. Я готов делать эту картину, но в ней есть эстрадные номера, которые очень мне мешают — и обо всем этом я Тане прямо так и сказал. О чем фильм? Да о том, как мы все, растиньяки, оставив свои города, городишки, деревни, приехали в Москву. Для того чтобы ее завоевать. Героиня из тех, кто Москву не завоевал. Она оставила свою маму, свой дом, приехала в столицу, но она не смогла вписаться. Она не вошла в ее жизнь. И вернулась обратно, к маме. Таких случаев я знаю сто тысяч штук. Это могла бы быть печальная, добрая, разумная картина. Но Лиозновой нужны были эстрадные номера. «Позвони мне, позвони» — и так далее. Какие-то танцы. Я убеждал Таню, что это не получится. Что это не может получиться. Потому что сначала нужно вызвать актрису, поставить на нее эти танцевальные номера, потом с ней это отрепетировать и уж только потом снимать. Как это делается в американских мюзиклах. А она хотела это снимать прямо на репетиции. И это не могло быть доделано, дотянуто до конца. Актерская линия получится замечательной, а номера — плохими и вставными.

— Я их делать не буду. Вынешь из картины — буду, — прямо так я ей и сказал.

— Что же мне делать?

— Позвони, попроси Лешу Рыбникова. — На этом мы расстались.

Но Лиознова обратилась к младшему Дунаевскому. А Максим

человек без затей. Дал согласие, подписал договор. И исчез. Лиознова искала его по всему Советскому Союзу. Завтра запись, а его нет. Его искали неделями, не могли найти. Вот так все это получилось, не связалось. И Лиознова опять на меня очень обиделась.

Но через некоторое время она приехала и опять нашла меня в Сухуми, привезла сценарий «Мы, нижеподписавшиеся». Блистательный сценарий!

— Таня, да тут нотку негде вставить! Тут нет музыки!

— Нет, ты должен быть. Я без тебя не могу.

И я дал согласие. Все-таки нашел дырки для музыки. В начале и в конце. И еще там был один кусок. Большой кусок, где в поезде все слушают песню по радио. Я написал песню. Но что делает Лиознова? Она вставляет в это место песню Котика Орбеляна! А из меня делает идиота. После чего я сказал: «Таня, больше я с тобой не работаю. Никогда. Ни за что на свете».

После инфаркта, зимой, я поехал в Рузу, в Дом творчества композиторов. Сильно меня уговаривали провести какое-то время на воздухе. Хотя если я что-то не люблю, так это витамины и свежий воздух. И еще режиссеров и иностранцев. Не считая композиторов. Они вне конкуренции.

Так вот, идем мы с Мирой по дорожке. Навстречу — человек в лисьей шапке. Зубами клац:

— Поздравляю! — И опять зубами ляск.

— Это кто такой? Почему он так зубами клацает? — спрашивает Мира.

— Это композитор Серафим Туликов.

В Союзе мы звали его Стуликов. У него была оперетта с названием «Баранкин, будь человеком!». Когда он стал главой московского Союза, о нем говорили: «Наконец-то Баранкин стал человеком».

Пришли в столовую. Сначала Лядова кинулась с криками:

— Старик, ты первый им показал, говнюкам этим! Поздравляю, наша берет! Может, и до меня очередь дойдет.

За одним из столов сидит Валентин Левашов с женой, понурый. А я появляюсь в лыжных штанах, новом свитере, ослепительно белом, одному мне известно, что это натуральная полушерсть, да еще и снятая с Олжаса Сулейменова накануне поездки.

Когда проходим мимо Левашова, он обращается ко мне:

— Микаэл, я тебя поздравляю, двойной удар, какая победа, это первый случай, когда две Госпремии в один присест кто-то получил. Как ты живешь?

— Прекрасно, — отвечаю.

— Да, по тебе видно.

Обмен любезностями заканчивается.

Мы проходим дальше, садимся за столик, как вдруг отчетливо до нас доносится голос жены Левашова:

— Вот как надо жить. Надо писать музыку, продавать ее и зарабатывать деньги. И получать премии. А ты что?

Кстати, Левашов славный, доброжелательный мужик. Он сделал прекрасный хор, у него были хорошие песни. Например, «Вот с неба звездочка упала, я желанье загадала…» — прелестная песня, нежная, добрая. Он был очень хороший человек, хороший композитор. С тяжелой судьбой. И очень тяжелой женой.

Вообще там женские проблемы стояли круто. Было два слоя. Сами композиторы и их жены. Отдельное явление — композиторские жены. Каждая считала, что ее композитор как раз и есть Людвиг ван Бетховен. Туликовская жена, например, вообще была уверена, что Шостакович — говно по сравнению с ее Серафимом Сергеевичем. Я не шучу. Это говорилось публично. Что такое Шостакович, когда ее муж пишет музыку для народа! Он был законопослушен. Потрясающе законопослушен. Было какое-то новое веяние. То ли Брежнев, то ли еще кто-то решил, что не должно быть ничего русского. Пусть будет все советское. Мы ведь одна страна, и кругом должно быть все советское. И Туликов, который до этого был очень русским композитором, быстро перестроился. Тут-то он и сказал, картавя и плохо произнося букву «р»:

— Только не о России. Мы советские люди. О России больше не надо! — А картавил он страшно.

Оскар Фельцман был опасный человек. Когда его сын Володя, замечательный пианист, решил эмигрировать, старшего Фельдмана призвал Хренников. И спросил:

— Знаешь, что мы тебя собираемся выдвигать на звание народного артиста? Если твой сын подаст документы и ты напишешь, что не возражаешь (а тогда графа такая была, разрешение родителей на выезд), забудь об этом звании.

Фельцман бумагу не подписал. Поднялся дикий скандал. Володя в течение нескольких лет, по-моему лет семи, не выступал, только по каким-то углам, красным уголкам и подвалам. А старший Фельцман в итоге звание так и не получил. Зря старался. Это, конечно, особая категория, члены Союза композиторов. Интеллигенция!

Все-таки главные неприятности исходили от своих. Как бы наверху — хотя понятие верха сложное и относительное — к кому ни относились, все делалось руками своих. И свои гадили своим с

большим удовольствием. Сколько таких историй! Достаточно вспомнить историю с альманахом «Метрополь», самым громким делом тех лет. Травлю и кампанию эту спровоцировал и возглавил, через слово поминая «великого Брежнева», тогдашний председатель московского Союза писателей Феликс Кузнецов. Одним из мотивов отъезда Васи Аксенова из страны была невыносимая атмосфера, созданная тогда вокруг него и тех, кто вместе с ним этим альманахом занимался. Самое удивительное, что, несмотря на это, Феликс Кузнецов не ушел на пенсию, не сидит тихо в каком-нибудь углу, а стал членом-корреспондентом Академии.

Именно в брежневское время процветали и стали особенно заметны в творческой среде эдакие выдвиженцы по партийной и профсоюзной линии. Те, кто ничего из себя не представлял в творчестве, крутился в союзах, таким образом делая карьеру. А сделав ее, потом диктовал своим коллегам, как нужно жить и что писать.

Не знаю, правда это или нет, но мои знакомые художники клянутся, что это правда, что художник Налбандян, всю жизнь посвятивший живописанию портретов Сталина, а позже — Хрущева и Брежнева, когда готовилась публикация о нем в издании «Советская энциклопедия», в анкете написал: «Специализируюсь в области вождя». Целая группа скульпторов, создававшая так называемую лениниану, специализировалась только на скульптурах Ленина, поразительно похожих друг на друга, поразительно бездарных, но хорошо оплачиваемых. Вспоминаю свои некоторые гастрольные поездки, когда был очень напряженный график и когда в каждом городе останавливались только на день или два. Так как это были главные гостиницы, похожие друг на друга как капли воды, то всегда из моего номера была видна площадь, на которой находились областной комитет партии и памятник Ленину. Это было до того похоже, что просыпаясь и высовываясь в окно, я со сна не мог понять, в каком городе нахожусь: Омске, Томске, Новосибирске. На языке скульпторов это называлось «доить державу». И действительно, доили, как могли.

Вспоминаю курьезный случай, который произошел не так уж давно. В период моего злополучного «секретарства» в Союзе композиторов меня усиленно приглашали возглавить жюри конкурса оперных либретто, который объявило Министерство культуры. В назначенный день мне привезли домой здоровенную папку различных либретто. Когда я стал их просматривать, кстати, в тайной надежде, что какое-то пригодится и мне, я пришел в ужас. Я не мог предположить, что у нас такое

количество графоманов и халтурщиков. Венцом этого «собрания сочинений», написанного достаточно известными авторами-драматургами, были два опуса. Один из них — о счастливой семейной жизни Ленина и Крупской. Другой — о недавней поездке Михаила Сергеевича Горбачева в пионерский лагерь «Артек». Последнее либретто предназначалось для детской оперы. Когда я явился в Минкульт на заседание жюри, прихватив увесистую кипу сочинений, и рассказал о своих впечатлениях, то, к моему изумлению, встретил полное сопротивление министерского начальства. Оно, как выяснилось, предполагало именно этим двум либретто присудить премии. Только после затяжной войны и при поддержке некоторых членов жюри, в частности Наталии Сац, тогдашнего худрука Детского музыкального театра, к большому неудовольствию министерского начальства, нам удалось изъять эти опусы из конкурса.

Если в сталинскую эпоху над интеллигенцией висел страх, то в брежневскую, да и в горбачевскую тоже, этот страх оставался. Только это был другой страх. Потерять кормушку. И еще — власть.

Я помню, мне было лет десять, когда нас принимали в пионеры. Восторг мой не имел границ. Но он еще усилился, когда меня назначили начальником пионерского отряда. И вот на линейке в школе я должен был отдавать рапорт председателю совета дружины нашей школы. Меня долго учили, со мной репетировали. Под моим началом было три звена пионеров, человек по десять в каждом. Перед строем мне отдавали рапорт звеньевые. Четким салютом я принимал рапорт и отправлял их обратно к своим звеньям. А перед подъемом флага в школьном дворе я с такой же четкостью, чеканя шаг, направился к председателю совета дружины и отрапортовал о готовности моего отряда к подъему флага. Я вспоминаю то странное и сегодня совершенно необъяснимое удовольствие, с которым я стоял с поднятой в салюте рукой, рапортовал и в ответ на снисходительное «вольно», замирая от внутреннего восторга, передавал команду «вольно» звеньевым. Когда строй, замерший в салюте, после моей команды одновременно опустил руки, я почувствовал восторг — восторг права командовать. Мне было десять лет. Мне и сегодня стыдно за это чувство. К счастью, позже во мне появилось неприятие, а потом ненависть к любым вариантам подчинения и подчиненности. Но как много людей до сих пор не могут избавиться от этого чувства восторга — ладно подчинения — подчиненности большому начальству! На этом принципе многие годы существовали и творческие союзы, да и вообще творческая среда. Это было придатком партаппарата. Кто-

то включался в эту игру с удовольствием, кто-то поневоле, кто-то покидал страну, кто-то замыкался в себе, уходил во внутреннюю эмиграцию.

И все-таки сказать, что в творческих союзах все было бессмысленно и бесполезно, было бы неправдой. Союз композиторов России первым возглавил Шостакович. За ним — Свиридов. За ним — Щедрин. Дальше — поехало. Чиновники. И все кончилось.

Я вступил в Союз композиторов мальчишкой. Когда мне нужно было над чем-то срочно работать, а я жил в шестиметровой комнате, мне предложили поехать в Рузу на два месяца. В трехкомнатный коттедж, с кабинетом, спальней, столовой. С магнитофоном, инструментом, подточенными карандашами. И стоило это три сорок в день. Хотя три сорок это стоить не может. Просто композиторы, которые были уже известны в то время, те же Шостакович, Прокофьев, Хачатурян, много зарабатывали, а получали немногое из того, что зарабатывали — из их авторских высчитывал ВААП в общей сложности до девяноста семи процентов плюс отчисления за исполнение музыки русских композиторов, вот откуда появлялись такие цены, как три сорок. И мы, молодые, могли себе позволить жить в Рузе в отдельных коттеджах. А когда моя музыка стала известной, когда с меня стали высчитывать те же девяносто семь процентов и эти отчисления тоже шли в Союз, какой-то другой мальчик мог поехать в Рузу уже за мой счет. Условно говоря. Это хорошая идея.

А в Рузе жил Шостакович. У него тогда не было дачи. Жили Хачатурян, Кабалевский. Может быть, Кабалевский и не такой уж большой композитор, но он настоящий профессионал. Мы вместе обедали, разговаривали, и это давало нам невероятно много. Это общение тоже было одним из условий тогдашнего расцвета музыки. Кроме того, наличие таких людей, как Шостакович, сам факт его присутствия в нашей среде, не давал возможности скатиться вниз. Была задана планка, ниже которой существование в музыке было смехотворным. Расцвет Союза композиторов — шестидесятые годы. С другой стороны, из-за того что был создан этот заповедник и число желающих попасть в него было очень велико, так как быть творцом было выгодно (если ты играешь по правилам — ты сразу приобщался к хорошей кормушке), то талантливые люди не могли не раствориться в этой среде, в этой серой массе. И это было тоже неизбежно.

Не могу сказать, что с Шостаковичем мы много общались. Но пересекались не раз. Вообще, это было трудное общение. Трудно общаться, когда ты понимаешь, что общаешься с гением. Хотя, по

своему тогдашнему нахальству, я считал, что его вокальная музыка уступает инструментальной, мне она нравилась гораздо меньше. Я был в полном восторге от инструментальной, симфонической, а его вокальная музыка мне была не близка, впрочем, как и сегодня. Вокальная музыка мне гораздо ближе прокофьевская. Это больше по мне. Впрочем, это дело индивидуальное.

Когда Шостакович умер, мне позвонили, я приехал в Союз на похороны, меня попросили нести венок, я нес его то ли с Родионом, то ли с Эшпаем, не помню. Мы шли впереди, потом автобусами доехали до Новодевичьего. Личных впечатлений от Шостаковича осталось мало. Но именно его считаю я своим учителем оркестровки.

А вот с Максимом, сыном Дмитрия Дмитриевича, мы общались больше. Я познакомился с ним, когда он только-только возглавил оркестр. Помню, как по этому поводу злословили, говорили, что он получил оркестр из-за того, что сын Шостаковича. Но когда в концерте я услышал, как оркестр звучит — он играл Моцарта — мне это чрезвычайно понравилось. Да, я понимаю, это, может быть, было не самое тончайшее звучание, но он был совершенно молодой дирижер, и оркестр звучал очень точно. С трактовкой можно было спорить, но мне всегда нравились трактовки неординарные. Это было небанально. Я был поражен, почему же Максима так ругают, в Союзе композиторов шло настоящее поношение. И помню, как яростно я спорил со всеми. До него это дошло. Мы познакомились в какой-то компании, он подошел ко мне и сказал об этом:

— Я знаю, что вы говорите, что я замечательный дирижер.

— Я не только говорю, но я так думаю.

Тогда мы и подружились. Он был еще и замечательным автомобилистом. Ездил очень быстро, гонял, и это было предметом моей зависти. Водил он машину замечательно, лучше, чем кто бы то ни было из моих знакомых. Не считая гонщика Валеры Леонтьева. Максим был таким нормальным человеком, веселым, хорошим, славным парнем. Он научил меня готовить утку по-шостаковичевски. Жил я один, а утку можно было сделать легко. Уток было много.

Помню одно из последних впечатлений от Рузы, в которую я очень давно перестал ездить. Телефон там был только в столовой. И звонили композиторам, как правило, во время общих кормлений. Сидим как-то, обедаем. Какого-то композитора, по-моему, из Ростова, подзывают к телефону: «Вам мама звонит». Он подходит к аппарату. Происходит примерно такой вот диалог, причем они кричат так, что мы все слышим:

— Я не могу приехать.

— Приезжай, от тебя жена ушла.

— Как ушла? Совсем? И шубу взяла? Да я же симфонию не закончил!..

— Симфонии бывают и неоконченными!

Да, действительно, симфонии бывают и неоконченными…

По-моему, в июне 78-го, еще года не прошло после инфаркта, я должен был ехать на Кубу, на Всемирный фестиваль молодежи. Меня боялись отпускать. Борис Пастухов поставил условие: я поеду, если врачи дадут мне медицинскую справку о том, что мне можно. Я очень хотел поехать. И пошел в районную поликлинику, где понятия не имели, что я перенес инфаркт. Справку дали. И я полетел. Помню ощущение, с каким я вышел из самолета. Жара такая — градусов пятьдесят, что в первый момент нельзя было вдохнуть этот горячий влажный воздух. Но я довольно быстро акклиматизировался и замечательно провел время. Хотя началось все с неприятного для меня момента: Кобзон должен был петь на открытии фестиваля песни из «Семнадцати мгновений весны», но передумал и спел какую-то песню о Че Геваре, упав перед его портретом на колени. Я был раздосадован. Но потом плюнул на это и наслаждался океаном, небом, кубинской экзотикой, которая меня просто покорила. На Кубе только что прошли «Семнадцать мгновений весны», и меня принимали просто как национального героя. Возили в машине в сопровождении мотоциклистов. Это было ужасно забавно: мчались без остановок на огромной скорости прямо на красный свет. Когда я вернулся в Москву и ехал из Шереметьево по Ленинградке домой, естественно, машина останавливалась на красный свет, а проезжала на зеленый, и меня это очень удивило. Правда, я так же быстро привык к светофорам, как и к проездам на красный свет. Адаптировался я моментально.

На Кубе мы были с Галей Бесединой, в делегации также были Роберт Рождественский, Аля Пахмутова, Марк Захаров, Николай Мащенко. Кто-то еще, не помню. Помню, что с Марком Захаровым и Колей Мащенко, режиссером из Киева, нас повезли отдохнуть в Варадеро. Потрясающее место! Черный песок, океан, который, как и море, волновал меня всегда бесконечно. Жили мы в коттеджах, каждый — в своем. По-моему, этот курорт остался еще от американцев. Там водились огромные белые лягушки. Как-то слышим — раздается нечеловеческий вопль Коли Мащенко. Прибегаем к нему. А он, бедный, пошел в туалет, сел, прошу прощения, на унитаз, а ему на место, которым он сел, прилепилась эта огромная белая лягушка. Нам было смешно

ужасно! Ему, конечно, было не до смеха. Но и для нас потом все время прошло под страхом нападения белых лягушек. Я как-то лег в постель. Чувствую, что-то холодное коснулось тела. Пробкой выскакиваю и обнаруживаю на кровати… записную книжку. Это Марк Захаров забавлялся — точно рассчитал реакцию.

Еще нас возили на «остров сокровищ», тот самый, который описан у Стивенсона. Там я увидел, как ловят попугаев на продажу. Крошат хлеб, заливают его ромом и выставляют где-нибудь на открытой поверхности. А там попугаев — что у нас воробьев, если не больше. Попугаи слетаются, клюют хлебные крошки, смоченные ромом, и пьянеют. И валяются, ну просто как пьяные мужики, прямо на дороге. Тут и начинается отбор. Тех, что покрасивее и поярче, в мешок и на продажу.

На Кубе я много снимал, снимал довольно удачно. Кстати, накануне полета я решил по чьему-то совету застраховать свой «Никон», причем на приличную сумму. Сделал это впервые в жизни, даже не знаю почему. И за камеры не беспокоился. Как-то мне нужно было ехать с одного мероприятия на другое, а в отель я зайти не успевал. С фотоаппаратом ехать было неудобно, и я попросил боя занести кофр с аппаратурой в мой номер. Возвращаюсь. Кофра нет. Там ищу, здесь ищу — нет. Стал искать боя. Поднялась паника: как, у личного гостя Рауля Кастро — был у нас там такой статус — пропали вещи! Но в общем вел я поиски довольно спокойно. Помнил о том, что аппаратура застрахована. Вернусь в Москву, получу деньги за страховку, куплю новую. Вернулся, приехал в страховую компанию. Рассказываю. А мне доброжелательные женщины, которые там сидят, намекают:

— Микаэл Леонович, может быть, у вас камера разбилась на пляже?

— Да нет же, пропала в гостинице.

— Может быть, вы забыли ее в самолете?

— Да нет же, украли в гостинице, — упрямо настаиваю я.

Оказывается, в договоре на страховку были разные пункты — и авиакатастрофа, и недоразумения на пляже. Все, кроме кражи в гостинице. За это несет ответственность отель. Так что пострадал три раза — заплатил страховку, украли «Никоны», и ничего за это не получил.

Впрочем, это мое свойство — попадать в истории. У меня много знакомых в институте имени Бакулева. Одного из них, Марка Бердичевского, я сам туда пристроил работать. А было это так. Марк, приятель одного моего приятеля, стал приставать ко мне:

— Мика, нас, евреев, никуда не берут на работу. Поговори с Бураковским. Может быть, он меня возьмет.

Не люблю я эти вещи. Но он так долго и упорно ко мне приставал, что я поговорил с Володей.

— Старик, не могу я его взять, — ответил академик.

Марк от меня не отстает. В какой-то момент я просто взмолился:

— Володя, возьми его. Иначе мне лучше повеситься. Хочешь, на колени встану?

Володя смилостивился и взял Бердичевского на работу, в виварий. Потом мы его звали «доктор Собаков».

Но на этом моей благотворительности в адрес Марка не суждено было закончиться. Однажды он мне звонит:

— Мика, у меня дочка в университет поступала, не прошла по конкурсу, один балл не добрала.

— Я тебе сочувствую.

— Да нет, ты бы мне лучше помог.

— Чем? — удивляюсь я.

— Съезди к ректору.

— Да я его не знаю.

— Ну, он-то тебя знает.

— Да брось ты, не поеду, — разозлился я.

— Да он тебя ждет. Завтра в двенадцать.

— Как?

— Я уже договорился. Позвонил, сказал, что это ты звонишь.

Я просто остолбенел. Но что делать? Я поехал. Поднимаюсь по лестнице, Марк за мной следом. Открываем дверь в приемную. Секретарша нас встречает, меня по имени-отчеству называет. И уже на пороге кабинета ректора (кажется, ректором МГУ был академик Рем Хохлов) Марк говорит:

— Ты только не удивляйся, я ведь сказал, что это твоя дочь. Что ты ее бросил, когда ей не было года. И ее мать поставила условие, что ты с ней не будешь общаться. И вот сейчас для тебя это важно, важно помочь, потому что это твой первый контакт с девочкой.

Он это говорит, а передо мной уже открывается дверь, и на пороге меня встречает ректор.

— Проходите, проходите, Микаэл Леонович. Я все понимаю. Конечно, проблема трудная. Не знаю, смогу ли помочь, но все, что от меня зависит, сделаю.

В ответ я не могу произнести ни слова. Только мычу как-то невразумительно. Ярость просто душила меня, когда я вышел из кабинета.

— Ты что со мной делаешь?!

— Ну не переживай, какая тебе разница? Трудно, что ли?

Прошло недели две. От Марка ни слуху ни духу. Встречаю его

в какой-то компании.

— Ну, что с девочкой?

— Что-что? Приняли!

— А что ж ты даже не позвонил, не сказал?

— Знаешь, старик, не думал я, что ты еще благодарности требовать будешь, — с обидой ответил мне доктор Собаков.

Не помню, когда я стал ездить в Сухуми постоянно, в Дом творчества композиторов «Лилэ». Наверное, году в семидесятом. Мне там ужасно нравилось. Конечно, это был город моего детства. В Сухуми жила моя тетка, и меня отправляли туда довольно часто, почти каждое лето. Я ждал этой поездки всю зиму. Море вызывало во мне всегда какое-то необъяснимое чувство. Когда время поездки приближалось, я переставал спать ночами. Я готовился. И вот мы наконец выезжали. Ехали на поезде. До сих пор поезд для меня связан с морем. Ожидание того, что вот еще немного, еще чуть-чуть и откроется море — летний горизонт, пальмы… Вот я вспоминаю об этом и снова волнуюсь. Потом, много позже, когда я ездил совсем не на море, к сожалению, все равно поезд был связан у меня с ощущением моря. Этот шум, эти перестуки вызывали во мне большое волнение. Почему?.. Это позже я увидел океан. А море у меня долгие годы было связано с Сухуми.

Там у меня был друг, Гурам Шубладзе, мой ровесник, сын знаменитого в Абхазии врача. Мы с ним замечательно проводили время. В Сухуми я однажды чуть не погиб, когда мне было лет десять. Плавали мы хорошо. На море нас отпускали без проблем. Там, где мы купались, стояли какие-то деревянные вешки. Мы не знали, что это за вешки. Вот мы доплыли до них и увидели, что под водой — сети. Стали нырять, чтобы посмотреть, есть ли в них рыба. В один из нырков, когда я уже выпрямлялся, чтобы уйти наверх, я зацепился ногой за сеть. Вижу, буквально в двух метрах от меня — поверхность воды, которая залита солнцем. Такая ходячая вода, которая бывает в яркий солнечный день. Еще секунда — и я вдохну этот воздух. Но высвободиться не могу. Я понял, что умираю. А нужно было-то всего вытащить ногу из ячейки. Тогда Гурам нырнул, рукой отодвинул сеть, и я, как пробка, вылетел из воды. Это — мое детство. Не знаю, почему я перестал туда ездить. Наверное, стал взрослым, и у меня не было возможности ездить просто так, чтобы отдохнуть. Я ездил в Ялту — работать над какой-нибудь очередной картиной, я привык к ней, знал практически наизусть. А то, что в Сухуми был Дом композиторов, я долго и не знал. Потом как-то у меня оказалось свободное время в мае, я зашел в Музфонд и попросил путевку. В

Доме творчества было пусто: сезон еще не начался. Вот так я оказался там в первый раз. Мне там ужасно понравилось. Город моего детства предстал в совершенно новом облике.

Это был город, источающий свет, тепло и добро. Город интернациональный — греки, турки, армяне, грузины, абхазы — кто из них кто, не играло тогда никакой роли. Не знаю, может быть, для кого-то и играло, но я этого не ощущал. Набережная — я тогда за границу еще не ездил и других не видел — с раскинутыми кронами пальм, под которыми сидели старики, обязательно в больших плоских кепках, и важно играли в нарды. Весь день. И пили кофе. Потом в порт приходили корабли. Мы их встречали на набережной. Атмосфера в городе была фантастическая. Может быть, еще и потому, что он всегда был залит солнцем. Но однажды я попал в Сухуми зимой, по делам. Это был другой город. Не было курортников. Нормальные жители ходили в нормальной одежде. Шел дождь. Город был каким-то неярким. Может быть, меня привлекал даже не сам город, а его атмосфера, которая давала ощущение потрясающей свободы, нежности и света.

Я ездил в Сухуми каждый год месяца на два лет двадцать пять подряд. Подружился со всем персоналом — от сторожей, вахтеров, водителей, горничных до директора, замечательного человека Отари Виссарионовича Джалагония. Помню, как-то ко мне приехали какие-то люди с телевидения и попросили рассказать о том, как я отдыхаю. Я рассказал, что знаю только одно место. Это место называется Сухуми. И прямо обратился в камеру: «Если меня сейчас кто-то видит из моих сухумских друзей, я всем кланяюсь и с нетерпением жду лета». Так и спросил: «Где вы?». Оказывается, все они смотрели телевизор, когда показывали это интервью, и кричали: «Мы здесь, Микаэл! Мы здесь!».

В Доме были свои традиции. Например, мы высаживали магнолии во дворе. Это была идея Отари. Под каждым деревом — табличка: это дерево посадила Майя Плисецкая, это — Родион Щедрин, это — Андрей Баланчивадзе, это — Сулхан Цинцадзе, а это — Микаэл Таривердиев. Пустяки, конечно, но все мы хотели приезжать туда постоянно. И приезжали, как к себе домой. Все, что было нужно, — пожалуйста, нет вопросов.

— Виссарионыч (так я часто звал Отари), дай машину.

— Вот ключи, Леоныч, — отвечает он мне.

Беру машину, уезжаю, условно говоря, на рынок за фруктами.

— Отари, у нее не запираются дверцы.

— А кто ее тронет? Тут все знают, что это моя машина.

Я оставлял ее возле рынка, отчаянно труся, — угонят! Но нет,

не угоняли. Может быть, потому, что она была старенькая?

Все в Доме делалось на моих глазах. Мы с Родионом Щедриным во всем принимали участие, мы действительно очень многое сделали для этого Дома. Если что-то было нужно, мы шли в Совет министров Абхазии. Например, чтобы ускорить строительство пирса. А когда построили пирс и купили катер, то чтобы построили для него спуск. Потом мы добились, чтобы отремонтировали Дом, он был уже обшарпанный. Потом — чтобы в Доме построили свою прачечную, свою котельную. А когда сделали ремонт, все решили, что у нас с Родионом должны быть свои номера. Не то чтобы совсем свои. Но когда мы приезжали, мы жили всегда в одних и тех же. Я — в люксе на втором этаже, номер 4, Родион — в люксе на третьем, по-моему, номер 15. Я оставлял там какие-то свои вещи — настольную лампу, партитурную бумагу, карандаши, чтобы не таскать все это взад-назад.

Родион стал ездить в Сухуми уже после того, как я открыл это место. Как-то я отдыхал там в одно время с его матерью, Конкордией Ивановной. Она в свои преклонные годы прекрасно играла в пинг-понг и была весьма веселой женщиной. «Как здесь хорошо, — говорила она. — И почему Родион сюда не ездит?». Он приехал в Сухуми на следующий год, и с тех пор мы стали бывать там вместе с ним и с Майей Плисецкой. До этого мы были знакомы, встречались у Лили Юрьевны Брик, но общались мало. Лиля Юрьевна сказала мне как-то, когда мы общались с ней в середине шестидесятых: «А знаете, Микаэл, Родион вас ревнует». Я никогда не вспоминал ее слова. И только много позже я понял, что действительно он человек ревнивый. Но это было много позже. Мы подружились именно в Сухуми. У Родиона была такая же страсть ко всем водным видам спорта.

Мы устраивали целые феерии на водных лыжах, но это тогда, когда купили мотор, «казанка» же там была. Один за рулем, другой — катается на лыжах. Задача того, кто за рулем, сделать так, чтобы тот, кто на лыжах, упал. Обычно же мы не падали. И тот, кто за рулем, начинал закручивать лодку, а тот, кто на конце фала, с огромной скоростью начинал крутиться вокруг. Все это проделывалось метрах в ста от пляжа. Я помню случай, когда Родион пытался меня свалить. Он и ход замедляет, и так и сяк старается, но я не падаю. Потом я сел за руль. И тоже пытаюсь его повалить. Кручусь и влево, и вправо, и скорость набираю. Ну не падает человек!

— Давай теперь снова я, — говорит Родион.

Садится за руль и делает ну совершенно свинский номер! Он сбавляет ход так, что я начинаю тонуть: катер-то почти не

двигается. А на лыжах без скорости не устоишь. Я уже почти целиком погрузился.

— Скорость давай, Родион! Давай скорость!

А он хохочет. И я понимаю, что он хочет сделать: когда я погружусь поглубже, вместе с лыжами, он даст скорость побольше, тогда я волей-неволей отпущу фал. А значит, я проиграл игру. «Умру, не отпущу», — подумал я. Пускай руки оторвет, но не отпущу. Я весь сжался, сгруппировался. Так и есть: он сделал круг, набрал ход и рванул фал. Я еще больше сжался. И фал так и не выпустил. Фал-то я не выпустил. Но катер взлетел в воздух. Это же была легкая «казанка», да на ней еще сидел мальчик — мы всегда брали с собой ребенка, килограммов на 30–40, чтобы он сидел на носу — скорость увеличивалась из-за того, что «казанка» не поднимала нос из воды. Так вот, лодка взлетает в воздух и в воздухе переворачивается. В одну сторону летит ребенок, в другую — Родион. Слава Богу, в тот момент, когда они взлетали, он успел выключить двигатель. Иначе это была бы верная смерть. Потому что лодка с включенным двигателем без водителя начинает делать на полном ходу круги, которые все сужаются и сужаются. До тех пор, пока круг не будет настолько мал, что она не перевернется и не затонет. А так она перевернулась в воздухе и упала на днище. Крик стоял! На берегу — мама ребенка и Майя. Примчалась береговая охрана, скандал был страшный. А потом уже Дом купил — не без нашего участия, естественно, — настоящий катер. Не «казанку», а катер со встроенным мотором. Вот уж тогда покатались! Но во время грузино-абхазской войны все разбомбили, катер исчез, все исчезло.

А до появления всех этих лодок приходилось просить катать на лыжах Махмуда. Был на городском пляже такой человек. Спасатель. У него была своя «казанка». Вот он видит, что мы пришли на пляж, на малом ходу, очень важно мимо нашего пляжа проплывает. Мы кричим:

— Махмуд, Махмуд! Иди сюда!

— Щас! — и медленно удаляется.

Мы ходим вдоль берега. Ой, уже волна поднимается! Уже будет плохое катание! Махмуд возвращается и опять медленно уплывает. Он так делал, чтобы мы приходили к нему на городской пляж кланяться. Махмуд заламывал любые цены. И мы говорили «да». Но дело было не только в деньгах. Он хотел, чтобы мы обязательно попросили и унизились. Однажды мы с Родионом поссорились из-за Махмуда. Он мимо нас столько раз прохаживался, что я от злобы просто позеленел. И послал его к черту. А Родион говорит:

— Ну пойдем, попросим.

— Не буду, — отвечаю я.

Майя тоже:

— Не надо перед ним унижаться.

— А мне хочется кататься. Подумаешь, какой-то Махмуд.

На этом мы поссорились. Ну, конечно, ненадолго. Дня два дулись друг на друга. Ну уж тогда, видя все наши страдания, Дом творчества купил «казанку». Мотор мы купили за свои деньги. А через год был выписан настоящий катер. КС — катер спасателей. Он был со специальным столбом для буксировки лыжника. Ход фантастический!

Я был в Сухуми, работал над партитурой оперы «Граф Калиостро», когда туда приехал Щедрин.

— Слушай, я привез потрясающую игрушку.

— Какую?

— Виндсерфер!

— А что это такое?

— Доска с парусом. Я привез «Мистраль». Из Парижа.

— А как же ты его довез?

— А там был Большой театр, я был с ними, мы его засунули в декорации. Я отвез его на дачу. Попробовал, но ничего не получилось.

Нам было ужасно интересно, как же на нем кататься. А недалеко от нашего Дома творчества располагалась база, на которой тренировалась сборная команда Грузии по виндсерфингу. Туда мы с Родионом и пришли. Нас спросили: «Серфер-то у вас есть?» — «Нет». — «Так как же вы будете тренироваться?».

А в это время директор Дома, Отари, узнал, что в Поти продаются серфера. И предложил купить один для Дома. Конечно, мы согласились, но решили, что купим себе по серферу сами. Стоил он триста рублей. Мы вскочили в машину, помчались в Поти, купили три серфера. И стали пробовать. Мозгов у нас не хватило, чтобы обратиться к инструктору, и мы делали эти пробы самостоятельно. Занимались каждый Божий день на протяжении месяца.

Все это происходило на пляже, под фантастический гогот публики. Тогда ведь еще не было серферов. Малейший ветерок дунет — летишь кубарем под общий смех. Людям приятно посмотреть на то, как Щедрин и Таривердиев падают. Причем падать-то не страшно. Но ведь сверху на тебя еще падает и парус. Да и парус тоже не страшно. Но падает, естественно, и мачта. А это были самые дешевые серфера. Мачта не суперглассовая, а металлическая. Труба в четыре с половиной метра бьет тебя по

башке — не самое большое удовольствие. Синяки, шишки на голове! Но к концу первого месяца мы научились двигаться. Вдруг Родион пошел — проплыл двадцать метров. Я от зависти чуть не помер. Потому что я мог проплыть только пять метров, после чего падал. Потом мы научились двигаться ровно. Одна мечта у обоих. Вернуться туда, откуда вышел. Не туда, куда тебя несет ветер. Вот ты отошел, потом развернулся и к той же точке на берегу пришел. Но куда там! Нас выбрасывало в лучшем случае к берегу на пляжи других санаториев, и мы тащили на себе доски обратно. Потом мы стали кататься все увереннее, подружились с ребятами из сборной команды, они показали нам несколько приемов, и все стало намного легче. Когда мы научились кататься, а это было уже на второй год, мы еще не участвовали в соревнованиях, но стали охотно обучать других. Не только из чувства альтруизма. Просто они тоже падали. «Хочешь прокатиться? Иди, встань на доску». Человек вставал и тут же грохался под общий хохот. Вот так мы развлекались.

Появилось еще одно развлечение — экипировка для виндсерфинга. Родион ездил намного чаще, бывал за рубежом с Большим, и деньги у него, конечно, были другие, чем у меня, когда я оказывался за границей. Купил он себе роскошный костюм для виндсерфинга и специальные ботинки. Мне тоже ужасно хотелось. В этом костюме можно было кататься при любой температуре. Да и красив он невозможно. Как-то в Париже после концертов осталось у меня еще несколько свободных дней. Французы предложили сходить в «Мулен Руж». Я там уже бывал прежде, да и билет стоил ровно столько, сколько мне не хватало на костюм, если эту сумму прибавить к оставшимся суточным. В общем, отдали мне деньгами. Я решил уехать раньше и купил костюм. Дорогой, черт! А как опробовать его хочется! Но где? Забрался я в нем в ванну, в холодную воду — класс! Не холодно! Только к утру он не высох. А мне нужно было утром уже улетать. Так я его мокрым в Москву и привез. Потом уж появились ботинки — одни, другие. Еще один костюм мне Родион подарил. Экипировались!

Тут мне исполнилось пятьдесят лет. По-моему, как раз на пятидесятилетие Родион костюм и подарил. Я категорически отказался от любых юбилейных торжеств. Ничего более глупого, чем юбилеи, которые происходят не в кругу своих, а на публике, я не знаю. Чему радоваться? Что тебе исполнилось пятьдесят лет? Или шестьдесят? Или семьдесят? Совершенно непонятно. И я отказался от всех концертов, которые должны были быть. И уехал в Сухуми. Родион тоже был там. Купили по совсем маленькой бутылочке коньяка, грамм по пятьдесят, совсем малютки.

Засунули их в плавки. Был хороший день, хорошая вода, хороший ветер. И мы отошли на серферах от берега метров на пятьсот-семьсот, сложили паруса, опустили их, сели на доски и, болтая ногами в теплющей воде, распили эти крохотные бутылочки. Это был мой юбилей. По-моему, самый приятный юбилей из всех, на которых я бывал. Чужих юбилеев. Это было хорошее время. Мы катались на водных лыжах, позже — на серферах и очень много работали.

Я там написал «Семнадцать мгновений весны», «Иронию судьбы, или С легким паром», три оперы — «Граф Калиостро», «Ожидание», «Женитьба Фигаренко», оба скрипичных концерта. Атмосфера была поразительная. Я помню, как несколько лет подряд композитор-песенник Евгений Мартынов стремился вступить в Союз композиторов. Ужасно ему этого хотелось. Но довольно долго не получалось, по Уставу не положено — не было высшего музыкального образования. И вот наконец его несмотря ни на что приняли. Первым делом он поехал отдыхать в Сухуми (до этого он отдыхал то ли в Дагомысе, то ли на каком-то другом модном курорте). Пришел в столовую. Принесли ему обед. (Ну как кормили в наших Домах творчества, представить нетрудно. Плохо кормили. Макароны, каша, суп какой-нибудь простецкий. Для нас тогда это не имело значения. Мы на серфере накатаемся — все съедим. Или в «Нарту» съездим — был такой в Сухуми известный замечательный ресторан, в котором хачапури по-аджарски пекли, прямо из печи подавали.). Мартынов подозрительно заглядывает в тарелку.

— Как? Плисецкая, Щедрин и Таривердиев тоже это едят? — Мы сидели все за одним столом.

— Да, едят.

— Не может быть, — не поверил Женя и пошел проверять наши тарелки. Вскоре его как будто ветром сдуло. Больше он в Сухуми не появлялся. По-моему, даже до конца срока не дотянул.

Но для нас все решала атмосфера. Потрясающий персонал. И конечно, возможность работать.

Распорядок дня был расписан очень точно. С утра я вставал, спускался вниз — конечно, все уже давно позавтракали. Выпивал стакан чая, съедал кусок сыра и шел на пляж. Там уже разогревали катер. Потом мы обедали, или чаще не обедали, а пили кофе на пляже — рядом с нашим пляжем была небольшая кофейня Коро, грека, который замечательно варил турецкий кофе. Или пили кофе в баре, у Гали. Ехали в город, вечером обязательно смотрели кино. И только в одиннадцать часов вечера я мог сесть работать: рядом с нами находилась турбаза, где играли танцы. Музыка звучала громко до одиннадцати. А уж

тогда я поднимался из бара к себе в номер и садился работать.

Там я не просто писал. Какие-то контакты приводили к тем или иным творческим идеям. Например, я не думал писать скрипичный концерт, но как-то в Сухуми моей соседкой оказалась Светлана Безродная. У нее тогда не было оркестра, но был свой класс в ЦМШ. А знакомы мы были давно.

— Микаэл, написал бы ты концерт для скрипки, а мои ученики бы его сыграли.

Почему-то меня это заинтересовало, и за оставшийся месяц я написал свой первый концерт для скрипки с оркестром. Уже в Москве Света пригласила меня на свой классный вечер. Было сразу понятно, что никто из ее детей концерт не сыграет. Играли они для своего возраста хорошо, но почему-то все как один фальшивили. Но концерт был уже написан. А вскоре то ли в Каннах, то ли в Париже я встретил на каком-то ленче Ганса Сикорского, известного немецкого издателя.

— Микаэл, написали бы концерт для скрипки.

— Да вот только что закончил.

— Но он должен быть непременно двадцатидвухминутный.

— А он именно такой и есть.

И я подписал с Сикорским контракт, концерт исполняла немецкая скрипачка… Никогда не помню имен, особенно иностранных.

Так было и с органным концертом. Мы были в Сухуми с Родионом и его приятелем Левой Гинзбургом. Даже не с приятелем, а была такая знаменитая в музыкальных кругах пара — Гинзбург и Платек. Всегда работали вместе, в том числе и над докладами Хренникова, а позже и Щедрина, когда тот стал первым секретарем Союза композиторов России. Так вот у Гинзбурга были контакты с одной семьей в Гаграх. А в этой семье была дочь. Людмила Галустян, органистка. Мы поехали на ее концерт в Пицунду. Помню, выходит красивая, юная, черноволосая девушка в белом платье. Красиво выходит. Устраивается за органом. Начинает играть. И, самое смешное, прекрасно играть! Ножная техника у нее была просто замечательная! После концерта, когда мы познакомились и ели в очень гостеприимном доме ее родителей целиком зажаренного поросенка, Люда попросила меня написать что-нибудь для нее. И я написал свой первый концерт для органа «Кассандра».

Правда, было еще одно обстоятельство, повлиявшее на написание именно этого концерта. Вскоре после Сухуми я был в Западном Берлине и познакомился там с Кристофом Ниссом, очень интересным художником и человеком. Он был связан с Обществом искупления вины немцев во второй мировой войне.

Меня поразило тогда, как всерьез он занимался общественной деятельностью. Что борьба за мир может быть не чем-то надуманным, не формальным, прикрытым потерявшими смысл лозунгами, а чем-то напрямую связанным с нравственной, моральной позицией. Кристоф всерьез посвятил себя, да и во многом свое творчество, этим проблемам. Тогда от него я узнал много интересного. Например, о том, что, если в ФРГ проходит конкурс в симфонический оркестр, при одинаковых профессиональных качествах немца и еврея выберут еврея, и это предусмотрено законодательством. И опять же связано с нравственными последствиями войны. Меня многое тогда поразило в общении с Ниссом. Понравились и его картины, в частности его цикл под названием «Кассандра». Так я назвал и свой концерт. Позже, в Германии, мой концерт исполнялся неоднократно одновременно с выставкой Кристофа Нисса. А потом Кристоф написал цикл картин, услышав мою симфонию для органа «Чернобыль».

Органом я увлекался всегда. Но в основном это были импровизации. Было время, когда я даже хотел раздобыть небольшой орган домой. Но ничего не получалось, пока в моей квартире не раздался звонок. Говорил какой-то очень пожилой человек:

— Микаэл Леонович, у меня есть фисгармония прошлого века. Я хочу вам ее подарить.

Я опешил, попытался договориться купить у него этот инструмент, тем более что я такой действительно давно искал.

— Нет-нет, я хочу вам его подарить. Я старый и больной человек. Мне недолго осталось. Мне хочется, чтобы этот инструмент был именно у вас, мне его передать некому.

Так у меня оказалась замечательная фисгармония. Все это происходило как бы случайно. Но в то же время и не случайно. Я был, наверное, внутренне готов это писать. Потом появился Гарри Гродберг, который первым исполнил «Кассандру», и этот концерт посвящен ему. Потом я написал Второй концерт («Полифоническая тетрадь»), потом симфонию для органа «Чернобыль», Десять хоралов «Подражание старым мастерам», Третий концерт. Так я надолго увлекся органной музыкой. И перестал писать романсы. Впрочем, вообще вокальную музыку. Правда, у меня к этому времени было написано более ста романсов. Так же появился и концерт для альта. После случайной встречи с Юрием Башметом.

— Ужасно хочется сыграть что-нибудь романтическое. Почему бы вам не написать для меня концерт? — сказал он.

— Я напишу.

И написал Концерт в романтическом стиле для альта и струнного оркестра. Но это было позже, много позже. И уже не в Сухуми. Была со мной такая смешная история. В каком-то году я был на Каннском фестивале. Наш консул предложил мне остаться еще дней на десять.

— К сожалению, не могу, — ответил я. — У меня путевка в Сухуми.

Действительно, она у меня уже была, где-то с конца мая. Об этом все рассказывали, надрывая животы от смеха. Идиот! Вместо того, чтобы остаться в Каннах, поехал в Сухуми! А для меня это было совершенно естественным. За десять дней Канны мне надоели.

В первый раз в Канны я попал на фестиваль МИДЭМа, это фестиваль грамзаписи, который проходит до кинофестиваля, где-то в апреле. Я был членом делегации ВААПа, нас было трое — какая-то тетя из ВААПа и какой-то юрист, тоже из ВААПа.

Позже я попал в Канны один, уже на кинофестиваль, это была очень смешная поездка. Просят меня приехать в Союз композиторов. Я еду.

— Хочешь поехать на Каннский фестиваль?

— Конечно, — отвечаю с удивлением.

— Просили, чтобы ты приехал. Ну ладно, тогда платим за твою аккредитацию.

Наши творческие союзы имели какие-то квоты. Делегация Союза кино была большой, человек семь-восемь, жили они в другом месте, я их там и не видел. Положение у меня было вполне высокое. Там это ужасно важно, по какому статусу ехать. Приехать-то может каждый, можно даже получить какую-то аккредитацию, заплатив за нее. Там кинорынок, там конкурс. Допуски разные. Не то чтобы на банкеты — на рабочие просмотры не пускают, если у тебя несоответствующая аккредитация, то есть более низкого уровня. Мне, ничего не скажешь, купили аккредитацию высокую. Купили билет первого класса, круговой — Москва, Марсель, Ницца, Париж, Москва. Самолет не возвращается в Москву из Марселя, а летит по кругу. А в Канны нужно добираться именно из Марселя. Выдают деньги. Спрашиваю:

— Хватит или нет?

— Да, хватит! Только что Хренников ездил в Канны, такую же сумму получил.

Ну, думаю, раз уж Хренникову хватило…

И все же бросился, как герой на амбразуру, во Внешторгбанк, чтобы получить какие-то свои деньги и не нищенствовать. Но, как всегда, там могли выдать деньги, только когда был на руках

зарубежный паспорт, а паспорт выдавали в последнюю секунду. Ну, грубо говоря, самолет вылетал в час ночи, а в половине шестого вечера привезли паспорт. Ну, конечно, свои деньги я не смог получить и поехал с суммой, которую выдал Союз.

Прилетаю в Марсель, до Канн — километров семьдесят. Встречающего почему-то нет, а встречать должен был консул. Позже выяснилось, что там кого-то из работников консульства поймали с чертежами французской подводной лодки и был очередной дикий скандал. В консульстве просто забыли о моем приезде, им было не до того. Я бодро двинулся на стоянку такси. Но когда мне сказали, сколько стоит доехать до Канн, я понял: поеду на такси — в Каннах нужно будет ночевать на пляже. И отправился на электричку.

А там так: если ты не член жюри или если ты не приглашен оргкомитетом — это высший ранг приглашения, — за все платишь сам, даже если представляешь свою страну. Если ты приглашен оргкомитетом, то у тебя никаких проблем, тебе снимается номер, за все платится. Деньги мне как раз на гостиницу и выдали. Но не учли, что во время кинофестиваля резко поднимаются цены. На все. Вижу, кто приехал на фестиваль, подъезжают к «Карлтон-отелю». Я тоже иду туда. Номер действительно забронирован. Но за такую жуткую сумму, что я понимаю: не потяну. Беру свой чемодан, заворачиваю за «Карлтон», а за ним — ряд улочек, нахожу там какой-то задрипанный отельчик. Вестибюль размером с двухкомнатную квартиру. То ли бордель, то ли полубордель. За сходную цену там я и устраиваюсь. Но все равно на еду не хватает. В гостинице — только завтрак. Поэтому днем я гуляю, выпиваю чашку кофе, жду вечернего приема.

Через пару дней выхожу утром на набережную. Просмотр только в двенадцать, а времени около одиннадцати. И кого я вижу? Идет наш первый замминистра культуры, по-моему, по фамилии Шебанов, точно не помню, а вот звали его точно как Чапаева — Василий Иваныч. Он тоже тащится к «Карлтон-отелю».

— Здрасьте, — подхожу к нему.

— Здрасьте, здрасьте, а я вот только что приехал, — отвечает еще ни о чем не подозревающий Василий Иваныч.

— Вам сколько денег выдали?

Он удивленно называет сумму: ровно столько, сколько и мне.

— Тогда вам не сюда.

— Как не сюда? — продолжает удивляться первый зам.

— Узнаете цены, поймете, — отвечаю с видом старожила. — Не валяйте дурака и пойдемте со мной.

И он селится в том же задрипанном отеле, что и я. Первый

замминистра культуры СССР!

Консул, когда немного очухался от скандала со своим сотрудником, который, видимо, оказался разведчиком, и подводной лодкой, нас навестил и предложил съездить в Монте-Карло. Я согласился, да и Василий Иваныч не отказался прокатиться. В Монте-Карло консул спрашивает:

— Хотите посмотреть, как играют?

— Конечно, хочу, — ответил я и решил: тоже сыграю. Положил на это дело сто франков. Проиграю — проиграю, нет — нет. Деньги-то нужны. Стыдоба полная, конечно. Представитель СССР — не слабо! — копейки считает. При входе в казино попросили паспорт, записали фамилии всех, кто вошел — там такие правила. Народу еще немного, собираются ближе к полуночи. Поставил я свои сто франков на красное. И выиграл! Получилось двести. Поставил я еще раз на красное. Выиграл — получилось четыреста. И подумал: «Вот получу сейчас деньги и скажу: «А теперь, друзья, я приглашаю всех пойти и отпраздновать нашу удачу, всех угощаю», — даже слова приготовил. Как выиграю, так и скажу. Только третий раз на красное ставить не буду. Дважды вышло красное, ну не может оно выйти в третий раз». Поставил на черное. А вышло красное. И деньги все забрали. Все жутко смеялись. Я тоже.

— А теперь пошли, всех угощаю, — говорит консул.

Поужинали славно.

Когда фестиваль закончился, мы доехали до Ниццы, оттуда двинулись в Париж, где нам нужно провести одну ночь, потому что утром — наш рейс на Москву. Ну так самолет летает!

— У нас денег нет, — говорю я Василию Иванычу.

— Не беспокойтесь, — успокаивает он, — посол мой знакомый. Поедем в наше посольство, там у нас вопрос денег закроется. И номер нормальный снимем, и поужинаем нормально.

На последние деньги взяли такси. Подъезжаем к посольству. А там черт знает что творится! Собралась огромная толпа и кидает помидоры в ворота посольства. Была какая-то очередная акция советского правительства, и люди так выражали свой протест.

— Вам сюда? — спрашивает таксист.

— Нет, нет, нет! Нам чуть дальше и за угол, — отвечаем.

Вышли.

— Не расстраивайтесь, Микаэл Леонович. Тут недалеко есть прелестный, очень дешевый отель. А из него уж и позвоним в посольство.

Ну куда там! Никто к нам так из посольства и не приехал. Им

было не до нас.

Попадаем в такой же примерно, как в Каннах, маленький отель, с крошечным холлом. Я смотрю на цены.

— А сколько у вас денег? — спрашиваю Василия Иваныча.

— Столько-то, — отвечает.

— И у меня столько-то. На два номера точно не хватит.

— Как не хватит?

Смотрим цены — не хватает.

— Ну давайте возьмем один на двоих.

— Давайте, — сказал я, хотя в жизни ни разу не спал с чужим мужиком в одной комнате. Не приходилось.

— Нам один номер, — обращаюсь я к портье. И вижу его взгляд. Он определенно решил, что мы два педераста.

Подхватываем чемоданы, идем наверх. И о ужас! В номере одна кровать! Довольно широкая, но с одним одеялом. Для семьи! Хочешь разнополой, хочешь однополой — никого не интересует. Я прямо закачался. Теперь мне было ясно, почему портье так на нас посмотрел.

А там еще козетка такая стоит, метра полтора длиной. На такой, видимо, мадам Помпадур читала романы в ожидании приема, когда гости вот-вот должны были съехаться. Ноги должны быть на полу, локотком можно на некое подобие спинки облокотиться и сквозь лорнетик читать приятные книжки.

— Давайте сделаем так, — предлагаю я. — Вы ложитесь на кровать, а я на козетку.

— Нет, нет! Я лягу на козетку. — Великодушие душит Василия Иваныча.

А он гораздо старше меня, мне неловко. Хотя роста он маленького, и ему, конечно, проще на козетке разместиться. Да и для него она была мала.

— Давайте бросим жребий, — предлагаю я.

Кидаем монетку. Естественно, на козетке выпадает спать мне.

Василий Иваныч тут же раздевается, хлоп — и в постель. А я пытаюсь устроиться на козетке. Нет, просто смешно: одеяло-то одно. Я без одеяла и так повернусь, и эдак. Не получается. А он там похрюкивает, посвистывает на кровати, спит сладко-сладко.

Вот что я сделаю, думаю. Пойду в ванную комнату, напущу теплой воды, отрегулирую так, чтобы сколько вливается, столько бы и выливалось. Пересплю ночь в теплой ванне.

Пошел. Ни хрена у меня не получилось! Абсолютно ничего! То она переливалась, и я дважды глотнул воды, то она недоливалась, и было холодно. А спать хочется безумно.

Тьфу, к черту все, хватит с меня этих номеров. Время уже два с хвостом. Еще терпеть четыре-пять часов. Нет сил!

А отельчик довольно близко от Плас Пигаль, соображаю я. У меня еще есть семь франков. Пойду в какую-нибудь порнушку, там кино показывают нон-стоп, до утра, кресла шикарные, большие, в них спать можно. Возьму круассанчик — вот и еда! Пересплю в кресле.

Начинаю одеваться. Вдруг Василий Иваныч просыпается.

— Вы куда?

— Пройтись.

— Что вы, как можно!

— А что?

— Провокации могут быть.

— Какие провокации? О чем вы?

— А куда вы идете?

— Да я собираюсь в кино, поспать там в кресле.

— Ложитесь на кровать.

— Не лягу я на кровать! Все! Нечего! Спите спокойно.

— Я иду с вами, я вас одного не отпущу.

— Ну пошли.

Одевается. Приходим на Плас Пигаль…

— А ведь кинотеатры-то не работают. — Подозрительная мысль шелохнулась в голове Василия Иваныча.

— Да, работают только порно-кинотеатры. — И я объясняю ему, что там нон-стоп, что никого там не волнует, кто пришел, зачем. — Отдайте свои пять франков и что хотите, то и делайте.

— Как можно?! Нас увидят!

— Это вас увидят! А мне все равно. Я спать хочу.

Все-таки он за мной увязался. Сначала поохал, поахал:

— Какое безобразие, какой ужас! Боже мой, какой ужас! — А потом слышу опять: — Хр, хр, фыр, фыр, — заснул.

И я заснул.

В половине восьмого все сеансы закончились, и нас выставили. Но это же уже другое дело! Вернулись в отель, в четверть девятого за нами приехали и отвезли в аэропорт. Да, вот так мы ездили. Это именно тогда мне консул, когда мы были еще в Каннах, предложил остаться там на несколько дней. И я сказал:

— Ну нет! Дудки! У меня путевка в Сухуми.

У меня там будут деньги, свой номер, все свое, а здесь я больше не хочу. Да и что здесь? Без денег, без знакомых, фестиваль закончился. Что мне здесь делать? А в Сухуми меня все ждут. Там уже Родион. Там катер. И я уехал. На меня смотрели, как на идиота. Но это было счастливое время. Мне казалось, впереди меня ждет только радость…

* * *

Когда мне было лет шесть, меня отдали в детский сад. Я запомнил свой первый день в этом заведении. Мама привела меня, передала воспитательнице — ее звали Елена Сергеевна, — она привела меня в группу, представила детям и ушла. Ко мне подошли два мальчика, назвали себя, один из них сказал:

— У нас две команды, я главный в этой, а он — в другой. Мы всегда между собой деремся. Ты за кого?

Я помню, как мне это не понравилось. Мне стало обидно — почему я должен быть за кого-то? И я ответил:

— Я ни за кого. Я — за себя.

Тут же началась драка, я получил хорошую взбучку и от одного, и от другого. Как ни странно, с тех пор моя позиция не изменилась. Многие годы у нас была возможность выбирать только между двумя командами. В них есть различия, но в принципе это сводилось к двум позициям. Первая — вы жили в согласии с начальством (любым — музыкальным и не музыкальным). Это удобно для карьеры, имело целый ряд преимуществ, но было не очень престижно.

Вторая позиция заключалась в том, что вы выступали в роли деятеля, апеллирующего к связям вне страны. Эта позиция хотя и имела ряд неудобств, связанных с осложнениями взаимоотношений с начальством, но почти всегда более престижна. Так случилось, что я не примкнул ни к одной, ни к другой группе. Я остался «вне команд». Это имело ряд двойных неудобств, но зато я всегда был волен в своих поступках. Независимость — то немногое, чем я действительно дорожу. Только один короткий период, когда председатель Союза композиторов России Родион Щедрин пригласил меня в свою команду, я стал одним из секретарей Союза. Да и то довольно скоро я убедился, что в команде играть не умею, и подал в отставку.

А в секретарях Союза композиторов я оказался где-то в конце семидесятых — начале восьмидесятых. Родион баллотировался на председателя Союза и предложил мне войти в его команду.

— Микаэл, нам нужны чистые люди, с незамаранными руками. Вот оттого, что ты не ходишь в Союз, все там так и происходит, — уговаривал меня он. — Мы создаем новый секретариат в противовес хренниковскому.

Я дал согласие. Первое, что я предложил, оказавшись среди композиторов и увидев, сколько среди них нуждающихся, никому не нужных стариков (да и немудрено: как может быть, пусть даже в огромной стране, четыре тысячи композиторов!), создать кассу, некий общак, куда бы вносили по мере сил какие-нибудь суммы те люди, которые зарабатывают прилично. На меня посмотрели

не то что как на дурака. Хуже — как на врага народа. У меня и так была репутация миллионера и человека странно-непонятного. А из-за этого своего предложения я стал восприниматься не только как «белая ворона», но и как человек опасный.

Еще начиная с шестьдесят четвертого года мы все почувствовали, как стремительно стали меняться приоритеты в сторону развлекательности, наступающей масскультуры. С приходом Брежнева это было возведено в ранг государственной политики. Развлекаться любой ценой, пусть убого, но развлекаться — начинался пир во время чумы. Бесконечные песенные конкурсы, дешевая эстрада. Я отнюдь не противник эстрады. Но сложилось так, что особенно в последние годы пытались повторить то, что делается за рубежом, перенести существующие в западной эстраде формы, отдельные элементы и даже стили на нашу почву. Я не утверждаю, что западная эстрада плоха: там есть разные явления — и хорошие, и плохие. Попытки же все время сделать как кто-то напоминают мне Эллочку-людоедку, которая постоянно должна соревноваться с дочерью миллионера Вандербильда. Только вместо меха шиншиллы она надевала крашеного кролика. Многие годы на Западе эстрада существовала в основном как мощная, развитая индустрия, требующая крупных денежных вложений. И, конечно, тот, кто вкладывает в нее огромные деньги, выколачивает и немалые прибыли. Поэтому люди, работающие на эстрадную индустрию, придерживаются принципа: «Мы зарабатываем деньги, и все, что дает нам деньги, — все хорошо». Такая позиция имеет право на существование. Но это уже вне искусства. Это — субкультура, это — индустрия. И мне это никогда не было близко. Как и то, когда наши деятели, часто прикрываясь, а в последнее время даже и не прикрываясь, откровенно делают деньги на шоу-бизнесе. Тенденция последних десятилетий — завоевывание дешевкой телевизионных экранов. В какой-то мере это и понятно: эстрада чрезвычайно удобна для показа на телевидении. Именно удобна. Поп-музыку вы можете включить или выключить в любой момент — в середине, в начале, в конце. И слова здесь не важны, и проблемы нет. Музыка серьезная же требует постоянной включенности, она имеет свое начало, развитие, конец. Все это требует усилий и времени для восприятия.

Вот как менялись критерии в самой эстраде. Например, когда-то конкурс в Сопоте был действительно престижным. Конечно, его вряд ли можно было даже тогда сравнить, скажем, с конкурсами эстрадной песни в Токио, или на Майорке, или в Сан-Ремо. И если у нас говорилось: лауреат такой-то премии на международном эстрадном конкурсе, то имелись в виду Сопот,

Росток или какая-нибудь Зеленая Гура. Но ведь это полусамодеятельные конкурсы, на которых можно петь хоть стоя на голове и не взять ни одной чистой ноты. Вот одна история, свидетелем которой я был.

Конкурс в Сопоте проходил в огромном зале Лесной оперы, на открытой площадке. Сцена, уходящая вверх белая лестница. На ней появляется конкурсант. Он спускается вниз, где сидит оркестр и стоит микрофон, начинает петь. Жюри вполне солидное. Пел какой-то певец, очень слабый. Потом появился какой-то ансамбль. Исполнители одеты вполне экстравагантно. Один — в медвежьей шкуре, другой — во фраке и цилиндре, третий — без затей, просто в трусах и майке, четвертый — в потертых джинсах. Внешне — все экзотично. Стали петь: ни одной живой ноты, все банально, фальшиво. Один из членов жюри хватается за голову:

— Это ужасно! Это кошмарно! А еще имеют наглость так одеваться! Я ставлю минус.

Я говорю:

— Я тоже.

Выходит еще один певец, за ним — еще один. Потом вдруг наверху появляется конкурсант, тоже одетый «по моде». Босой, в потертых джинсах, одна штанина оборвана до колена, на голове — соломенная шляпа, но без донышка, одни поля, и рваная рубашка. Члены жюри говорят:

— Ну вот, опять экстравагантность! Пусть только хоть одну фальшивую ноту споет — поставим минус, надоели эти фокусы, сколько можно!

Конкурсант спускается вниз, подходит к микрофону и… его кусает. Усиление — две тысячи ватт. Раздается такой грохот, как будто по уху дали. Все говорят:

— Что за странные певцы!

Вдруг из-за кулис выбегают люди, хватают конкурсанта и уволакивают его со сцены. И тут выясняется: никакой это не конкурсант, а городской сопотский сумасшедший, который случайно сбежал из дома умалишенных. Самое смешное, что жюри, которое все видело, совершенно спокойно отнеслось к его появлению на сцене. Мы даже не сумели отличить его от других участников. Это о чем-то ведь говорит.

Кстати, эти тенденции — к развлечению, к уходу от музыки в дешевые трюки — легко проследить по фестивалям советской музыки, которые проводил Союз композиторов и которые я наблюдал, будучи несколько лет секретарем Союза.

Соотношение музыки серьезной и откровенно развлекательной, откровенно пошлой менялось стремительно.

Все программы фестивалей советской музыки строились всегда по одному принципу. Менялось только соотношение. Сначала открытие в каком-нибудь городе, обмен торжественными речами между руководством города и кем-нибудь из секретарей Союза, панегирики в адрес друг друга. Затем первое отделение, в котором в исполнении местного симфонического оркестра звучало несколько произведений чаще всего секретарей Союза, обязательно с соблюдением интернационального ритуала (один композитор из Молдавии, один из Казахстана и т. д.). Естественно, качество музыки играло второстепенную роль, а иногда не играло никакой. Затем, во втором отделении — песни советских композиторов, которые ждала публика и ради которых она пришла и терпеливо высиживала первое отделение. После этого на другой день на все концертные площадки города и области выезжали эстрадные группы. На самой большой площадке города, чаще на стадионе, шли концерты поп-музыки. Параллельно с этим где-то в музыкальных школах, красных уголках заводов выступали группы композиторов с произведениями более серьезных жанров, вызывая у публики справедливое ощущение, что вся эта «скучища» — лишь дополнительный гарнир к тому важному и интересному, ради которого и происходит фестиваль. Где-то к началу восьмидесятых, уже на моих глазах, подобные фестивали дискредитировали себя окончательно. Но они давали возможность «подкормить» верноподданных членов Союза. Всегда эти фестивали проходили с помпой, торжественными речами и клятвами в верности советским идеалам и идеалам серьезного искусства. Были, конечно, и на этих фестивалях интересные концерты, но вред от самих фестивалей был настолько огромным — мне трудно представить что-нибудь еще, что в такой же степени дискредитировало бы само понятие «современная музыка». Я приложил много усилий, чтобы сломать этот стереотип, но ничего не добился, лишь нажил очередных врагов. Поэтому с гораздо большим удовольствием я ездил на свои гастроли.

Надя Лукашевич, Коля Сметанин и Володя Ситанов появились у меня где-то году в восьмидесятом. Они закончили в свое время какие-то технические вузы, а тогда учились в музыкальном училище. Еще в институте они стали выступать втроем. И стали называться трио «Меридиан». Они пришли ко мне, я сначала среагировал на их появление довольно кисло — опять какие-то начинающие эстрадники просят их прослушать. Но вдруг они спели «Попутную» Глинки. Совершенно очаровательно! Они хотели со мной работать, петь мои произведения. И я сказал

им тогда:

— Пожалуйста. Я готов сделать с вами программу. Но вы должны будете приезжать ко мне каждую субботу и воскресенье (а жили они в Иваново). И программу эту мы будем делать месяцев восемь-девять, а то и год.

И они стали приезжать. Мы работали очень много. Они многому научились, прекрасно все схватывали. Ребята они очень одаренные. Коля еще и способный композитор. И вот где-то через год я их вывез на фестиваль советской песни, кажется, в Сочи, где они получили первую премию. Они первыми исполнили вокальный цикл на стихи Андрея Вознесенского («Ностальгия по настоящему», «Над пашней сумерки нерезки», «Благодарю, что не умер вчера», «Запомни этот миг»), который мы сняли на телевидении, они записали музыку к фильмам «Медный ангел», «Предчувствие любви», «Ученик лекаря», мы записали большой диск — работа, которая мне дорога. Делали мы ее на «Мелодии» с классным звукорежиссером Рафиком Рагимовым. С ним мы работали не в первый раз. До этого записали диск с вокальными циклами на стихи Винокурова, Кирсанова, Ахмадулиной, Цветаевой, японских поэтов. Пела Нина Лебедева, я — за роялем.

А с «меридианами» мы много ездили по стране, где только не были. Помню, была одна забавная поездка. Снарядили поезд, и он ехал по бамовской магистрали. Сначала туда, потом — обратно. Жили мы прямо в поезде. Когда из него выходили, нас продолжало укачивать. Начальником поезда был Саша Пономарев. Выступали в каких-то таких медвежьих углах! Но встречи с людьми были замечательные! Доехали мы до самого края, до того места, где рельсы заканчиваются. Что интересно: слушатели великолепно воспринимали не только известные мои песни, но и вокальный цикл на стихи Вознесенского, которые исполнял «Меридиан», моноопер у «Ожидание», ее пела Лена Комарова, а аккомпанировал ей Дима Дубинский — камерная певица и пианист из Ростова-на-Дону. Я, наверное, не видел более благодарных слушателей, чем люди, с которыми там встречался. А ведь условия жизни у них были жуткие. Зима, холод, времянки… Они мерзли, вкалывали по-черному, но были полны какой-то неуемной духовной жажды.

Впрочем, «меридианы» имели успех и в Малом зале консерватории, где у меня был авторский концерт, а они пели отделение, и в Париже, где у меня были авторские концерты в университетских залах. Эти концерты проходили в рамках фестиваля, посвященного памяти Жака Бреля и Владимира Высоцкого. На него были приглашены исполнители, композиторы со всей Европы, которые работали в жанре, близком к

французскому шансону. Фестиваль был одной из попыток французов защитить свою культуру от американизации. На какое-то время это удалось. Но, по-моему, ненадолго. Тогда же в Париже мне предложили издать пластинку, но я не хотел связываться с советской властью и не дал согласия. Теперь жалею. Вообще, когда за рубежом наши ругали советскую власть, мне это никогда не нравилось. Почему-то это задевало мою гордость. Как правило, эти люди дома молчали. Да и те, что сегодня зовутся диссидентами, во мне большой симпатии не вызывали. Все это было мне чуждо. Советскую власть я тоже ругал. Не только дома, на кухне. Со своими слушателями я всегда говорил откровенно. Брежневская эпоха иллюзии развеяла окончательно. Менялись настроения, круг друзей все сужался. Чувство одиночества нарастало.

Не могу точно определить, когда изменились мои отношения с Леней Афанасьевым. Он был старше меня лет на восемь. Когда мы с ним познакомились, я только недавно закончил институт, он — тоже. Но он — бывалый мужик, фронтовик, летчик. Ко мне поначалу относился покровительственно. У нас никогда не было глубокой дружбы. Но мы не раз вместе ездили на юг на машине, встречались в Москве. В общем, давние приятели. Вместе с Афанасьевым мы были в жюри «Алло, мы ищем таланты» — была такая телевизионная передача. Я был председателем, он — просто членом жюри. Если мне не изменяет память, в жюри также были Геннадий Гладков, Юрий Саульский, Андрей Дементьев. Мы ездили по стране, отслушивали, отсматривали исполнителей, приглашали на телевизионный конкурс. Кстати, именно в этой программе впервые появилось немало довольно известных впоследствии исполнителей. Передачу показывали по телевидению. После первого же показа меня запомнили, стали узнавать на улице. Сколько раз ни показывали Афанасьева, его не запоминали. Он очень обижался. Когда я стал секретарем Союза, он стал все время надо мной подтрунивать, хотя сам много лет входил в разные правления.

— Ну, ты белая кость, а мы черная кость. — И так далее.

Я жутко злился. Афанасьев тоже злился — что его не зовут за границу. Много у него было претензий. Меня он просто доставал. И вот как-то вызывает меня Хренников и говорит:

— Микаэл, надо поехать в Мексику. Там будет наш фестиваль, его нужно подготовить, встретиться с министром культуры. С кем вы поедете?

— С Афанасьевым, — не задумываясь отвечаю я.

— Да он же пьет.

— Ничего подобного. Бросил.

— Ну хорошо. Мы его проверим. Вот сейчас будет фестиваль в Ташкенте. Пусть сначала съездит туда. А там посмотрим.

Ташкент так Ташкент. Летим туда. А в Ташкенте меня уговаривают поехать в Бухару, тамошний первый секретарь просит приехать именно меня. Я соглашаюсь — думаю, увезу Афанасьева от греха и от множества глаз подальше.

Выделяют нам персональный самолет, «Як-40». Вылетаем рано утром. Приземляемся в аэропорту Бухары, я выглядываю в иллюминатор и вижу…

На подлете выстроились пионеры в красных галстуках с цветами и хор местных женщин в панбархатных платьях. А к трапу тянется красная ковровая дорожка.

— Афанасьев, к выходу! Будешь речь держать.

— Как что, так я, — обиженно отвечает Афанасьев, но речь держит.

Из аэропорта нас на «Чайке» (единственной в городе) везут к памятнику Ленину — венки возлагать. Мы с Афанасьевым возлагаем, ленточки расправляем. Потом нас везут к могиле Неизвестного солдата. Там та же самая церемония.

— Друзья, а теперь в загородную резиденцию на товарищеский завтрак.

Приезжаем, входим в банкетный зал, а там стол… Ну, без преувеличения, намазан густым слоем черной икры, а в икре бутылки, бутылки, бутылки — коньяк расставлен.

— Мы утром не пьем, тем более сегодня у нас концерт, — тут же пытаюсь предварить события.

— Ты за себя говори, — встревает Афанасьев. — Коньяку, пожалуйста.

Напился он прямо с утра. Вечером концерт в оперном театре. Все местное начальство, тьма народу, зал битком набит.

— Афанасьев, кто в первом, кто во втором отделении? — спрашиваю.

— Ну из-за тебя же мы здесь, тебя же ждут, ты у нас белая кость. Так уж и выступай во втором отделении.

Выходит Афанасьев на сцену в первом отделении. Долго рассказывает о своей судьбе:

— Мы фронтовики, мы защищали родину, кровь проливали. Я летчик. Если бы меня не сбили (а его правда сбили, и он чудом спасся), я бы и не стал композитором. Это так уж получилось, а вообще мы, фронтовики… — еле-еле языком ворочает. — А теперь, — продолжает Афанасьев, — певица Нина Иванова (точно фамилию, конечно, не помню) споет вам песню «Гляжу в озера синие».

Выходит певица, Афанасьев садится за рояль. Аккомпанирует, по тональностям ползает, как хочет. Певица пытается не отставать от него, но жутко нервничает. Номер заканчивается, аплодисменты, певица уходит со сцены. Афанасьев цепляется за микрофон, как будто держится за него.

— Мы фронтовики, мы летчики, — повторяет примерно в тех же выражениях свой предыдущий скетч. — А теперь певица Нина Иванова споет вам песню «Гляжу в озера синие».

— Пели, пели, — кричат ему из-за кулис. Но он требует:

— Певицу попрошу на сцену.

— Что делать? — спрашивает Нина Иванова.

— Выходи и пой, как ни в чем не бывало, — говорю я ей.

Афанасьев садится к роялю, аккомпанирует, Нина Иванова поет «Гляжу в озера синие». Аплодисменты, певица уходит за кулисы, Афанасьев к микрофону.

— Мы, фронтовики, не то что тут некоторые… А сейчас певица Нина Иванова споет вам мою песню «Гляжу в озера синие». Нина Иванова, попрошу!

— Не пойду, — говорит Нина Иванова и уходит.

— Не хочет? Тогда я сам спою, — говорит Афанасьев, садится за рояль и, гуляя по тональностям, поет «Гляжу в озера синие».

В общем, кое-как мы этот концерт пережили. Первого секретаря, моего поклонника, как позже выяснилось, жулика, расстреляли по узбекскому делу. А мы с Афанасьевым летим в Мексику.

Документы, как водится, нужно было получать прямо перед вылетом. Лететь нам в ночь, пришел я в Союз за билетами и паспортами часов в шесть. Афанасьева нет. Мне его документы не дают. Жду его, жду, часов в девять появился. В самолете, как положено, выпил, двадцать два часа так, по-моему, и проспал. Прилетаем в Мехико. Отель — роскошный, переночевали — утром встречаемся за завтраком. А в час — ленч у посла. Афанасьев требует, чтобы я ему водку на завтрак заказал:

— Я не могу — ты же у нас белая кость, можешь мне по-английски заказать?

— Леня, нас в час посол ждет. Нельзя. Да и вообще здесь на завтрак водку не принято.

— Закажи! — уперся Афанасьев.

Конечно, ничего я ему заказывать не стал, но он сам — войну вспомнил — заказал шнапс. А ему уже тогда одной рюмки было достаточно.

Выходим в вестибюль. Вестибюль настолько большой, что там выставка старинных автомобилей расположилась. При выходе — стеклянные двери с фотоэлементом, самораздвигающиеся. А

перед ними — картонная девушка с призывом: «Летайте самолетами "Эйрмексика"» (или какая там компания, не помню). Вчера он ее видел, но как-то не прореагировал. А тут кидается:

— Посмотри, какая девочка!

И останавливается перед стеклянными дверьми. Потом неуверенно делает шаг вперед, двери раздвигаются, потом он делает шаг назад и тут же вперед. Фотоэлемент не успевает среагировать, и дверь хлопает его по носу. Что тут началось! Лицо в крови, а прямо перед ступеньками отеля уже машина посла стоит. Кое-как мы его обтерли, но так и поехали наносить визит с разбитым носом.

Но поездка прошла все-таки хорошо. Все, о чем нужно было договориться, с кем встретиться, — все сделали. Наступает день отъезда. Посол приехал в аэропорт нас проводить. Привозит с собой два свертка. Это вам в подарок от Нины Ивановны (не помню, как звали жену посла, может быть, и не Нина Ивановна). Здесь текила и сангрита, как раз то, что вам понравилось.

Я засовываю сверток в чемодан. Тут выясняется, что вылет задерживают. Посол предлагает пойти посидеть в баре. Мы отправляемся и видим, грузчики толкают огромную телегу, нагруженную чем-то тяжелым. А рядом с ними идут Надя Павлова и Вячеслав Гордеев. Надя несет в руках клетку с попугаем. Посол приглашает их присоединиться и посидеть с нами в баре, они соглашаются, вещи уезжают и их, видимо, грузят в самолет. Мы очень мило сидим, не замечая за разговором, как пролетает время. По ходу выясняем, что грузчики везли купленные Павловой и Гордеевым ониксовые унитазы, биде и что-то еще ониксовое для ванны. «Ну, думаю, живут же люди!..». Но вот все-таки мы вылетаем. У Павловой попугай тут же выскакивает из клетки, его ловят по всему самолету. Наконец приземляемся в Москве. Получаю свой чемодан, иду к стоянке такси. Тут меня останавливает какой-то человек:

— Товарищ, товарищ, у вас из чемодана капает.

Смотрю, и правда, за мной тянется струйка какой-то непонятного цвета жидкости. Приезжаю домой. Открываю чемодан. В нос бьет сильный приятный и очень резкий запах. Кофе, что-то еще терпкое. А все, что внутри, залито смесью текилы, сангриты (которая ярко-красного цвета), яичного ликера (ярко-желтого цвета), растворимого кофе и массы мелких бутылочных осколков. Вот такая яркая тропическая смесь. И тут я понимаю: ониксовый унитаз поставили прямо на мой чемодан! Ругаясь страшно, я выбрасываю чемодан со всем содержимым на помойку, потому что спасти уже ничего нельзя — слишком уж тяжелый этот полудрагоценный унитаз оказался, — и звоню

Афанасьеву. Выпить-то хочется.

— Афанасьев, — рассказываю историю с унитазом, — дай какую-нибудь бутылку. Какую не жалко.

— А мы все выпили, — врет Афанасьев, не моргнув глазом. Даже он не мог за такое короткое время выпить такое количество бутылок. Больше посылать за границу Афанасьева я не советовал.

В 82-м году, вскоре после того, как я написал свой первый скрипичный концерт, меня пригласили поехать на Филиппины, на фестиваль, где этот концерт должна была исполнять скрипачка Карменсита Гонсалес. Прежде чем ехать на этот фестиваль, я решил «обкатать» концерт в Сочи, благо представилась такая возможность. Исполнял концерт Григорий Жислин, дирижировал оркестром Арнольд Кац, главный дирижер Новосибирского симфонического оркестра. Концерт прошел замечательно. Под крики «ура» и «браво!» мы отправились в ресторан — я пригласил музыкантов отметить премьеру. Сидим в каком-то из ресторанов гостиницы «Жемчужина». Подходит к нам официант и обращается ко мне:

— Микаэл Леонович, а вы знаете, что вам орден дали?

— Как орден? За что? За скрипичный концерт? Уже? — удивляюсь я.

— Да только что вас показали в программе «Время».

Я не поверил. Еще и потому, что за год до этого Родион пытался, к моему пятидесятилетию, как я теперь понимаю, выдвинуть меня на орден. Заставил какие-то бумаги заполнять. Их вернули из ЦК, сказали, что мне такой высокий орден не положен. Родион не унимался, стал уговаривать меня заполнить другие бумаги, на другой орден. Я его просто послал.

— Не хочу и не буду. Не нужен мне никакой орден.

И вообще, я не понимал, зачем сам человек должен заполнять какие-то бумаги. Если хотите наградить орденом — награждайте. К чему эти анкеты? Или как заявление на работу у нас пишут: «Прошу принять меня на работу…». Мне рассказывали, что в свое время Святослава Рихтера хотели пригласить вести класс в консерватории. Он дал согласие. Тогда его попросили написать заявление о приеме на работу: «Я, такой-то, прошу…» и так далее. Рихтер удивился:

— Но я ни о чем не прошу.

— Но так у нас положено.

Рихтер возмутился и заявление не написал. И преподавать в консерватории не стал. Не знаю, правда ли это, но очень похоже на правду. Кстати, никогда не писал подобного заявления. И анкету не стал заполнять. Поэтому и не поверил в то, что орден

дали. Тем более что в ЦК, в отделе культуры, меня страшно не любили. Были такие люди — Шауро, по кличке «великий немой», Туманова, Курпеков.

Но официант настолько достоверно рассказывал, что утром я решил посмотреть повтор программы «Время» — тогда ее повторяли в восемь утра. Смотрю, и правда — моя физиономия, а рядом — орден Трудового Красного Знамени, как раз тот, которого, как мне сказали, я не достоин. А дело-то было, оказывается, вот в чем.

Дело-то было в том, что Леонид Ильич Брежнев любил смотреть кино. Особенно любил детективы. «Семнадцать мгновений весны» он видел много раз. Сериал ему специально привозили на дачу.

Незадолго до смерти Брежнев захотел посмотреть этот фильм еще раз. Фильм привезли. И он смотрел все серии подряд. Мне об этой истории рассказывал Роберт Рождественский, которому, в свою очередь, рассказал помощник Брежнева. Так вот, после просмотра Леонид Ильич заплакал и сказал:

— Какая прекрасная музыка! Какой огромный труд композитора!

Швейки записали: «Орден Трудового Красного Знамени».

— А радистка Кэт? С ребенком на руках передает по рации данные о немцах! Почет нашим матерям и разведчицам!

Швейки строчат: «Екатерине Градовой — орден "Знак Почета"».

— А Штирлиц? Да он просто герой!

Швейки пишут: «Вячеславу Тихонову — звание Героя».

Так Брежнев прошелся по всей творческой группе, работавшей над фильмом. Правда, он забыл упомянуть автора сценария Юлиана Семенова, поэтому ему ордена не досталось. Видимо, Брежнев полагал, что актеры произносят текст, который придумали сами. Он забыл упомянуть и главного оператора Петю Катаева, который несколько лет не вылезал из съемок этой картины. Видимо, Леонид Ильич думал, что изображение на пленке появляется само собой, а помощники не посмели ему об этом напомнить. Так и не попали сценарист, и оператор в списки награжденных.

Но самое смешное началось потом. Брежнев стал названивать всем, кого наградил. Он позвонил Лиозновой, но ее не было в Москве, и телефон не отвечал. Он позвонил мне, а я как раз в Сочи, с премьерой концерта. Короче говоря, из всей группы он дозвонился только Кате Градовой. Причем звонил сам, без помощников.

— Это говорит Брежнев, — представился он своим

старческим, хорошо узнаваемым и пародируемым голосом.

— Да пошел ты к черту! — Градова не поверила и решила, что ее кто-то разыгрывает.

Леонид Ильич набрал номер еще раз.

— Это правда Брежнев говорит, — стал повторять он.

Но Катя опять не поверила и во второй раз послала его. Чуть ли не матом.

Леонид Ильич ужасно разобиделся. Его помощник позвонил в Госкино, Ермашу, голос которого Градова знала наверняка, он тут же ей перезвонил:

— Дура, не бросай трубку, это на самом деле Брежнев!

Но Брежнев больше не перезвонил.

Вот так я получил свой орден. Мне жаль, что орден, которым я бы хотел гордиться, я получил не за свою безупречную жизнь в искусстве, не за мои оперы, не за мою камерную музыку, не за музыку к кино, которую я люблю, и даже не за успех фильма «Семнадцать мгновений весны», что было бы тоже приятно. А за минутный каприз человека, которого я никогда не уважал. И почти через десять лет после премьеры. В конце концов я нашел хорошее применение орденам и лауреатским значкам. Когда моя жена Вера разбила елочные игрушки (елочка у нас небольшая, серебряная, живые елки мне всегда жалко), а Новый год вот-вот должен был наступить, я решил, что лучших елочных украшений, чем ордена и лауреатские значки, просто нет. И мы много лет подряд вешали их на елку. С гирляндой из лампочек они очень неплохо смотрелись. Пока мы их куда-то не засунули и не потеряли, кажется, окончательно. А может быть, они когда-нибудь и найдутся…

Вскоре я улетел на Филиппины. Перед отъездом Мира много раз мне говорила:

— У вас пересадка в Сингапуре. Тебе дали денег на гостиницу?

— Мне дали чек.

— Но ты можешь поменять его на деньги только в банке в Маниле.

— Да я уже спрашивал, гостиница на два дня в Сингапуре входит в стоимость билета.

— Вот тебе телефон апээновца на всякий случай, — как всегда, всучила мне свои связи Мира.

Мы приземлились в Сингапуре вечером. Там у нас была вынужденная пересадка на самолет какой-то другой авиакомпании — наши самолеты летали только до Сингапура. Встречает нас консул (а я ездил с Владиславом Казениным), довозит до отеля.

— Ну, думаю, курица Мира! Вечно она перестраховывается.

Входим в вестибюль гостиницы, консул о чем-то разговаривает со служителем. И обращается ко мне:

— Микаэл Леонович, отель готов, давайте деньги.

И тут я понимаю, что Мира была права. Никакой отель не оплачен, на отель в Сингапуре мне должны были действительно выдать отдельную сумму, с чеком в Сингапуре делать нечего, в кармане у меня пять долларов.

Консул, сообразив, в чем дело, тихо исчезает. Я стою, не зная, что делать. И тут из тени появляется какой-то человек.

— Микаэл Леонович, я — завкорпунктом АПН. Я получил телеграмму. Поедемте ко мне.

Так два дня мы у него и прожили.

Летим в Манилу. Там нас встречают посол и министр культуры Филиппин. Еще бы — приехали по личному приглашению Имельды Маркос, тогдашней супруги президента. Филиппинцы тут же, видимо, зная наши порядки, вручают мне огромную сумму денег на мелкие расходы — две тысячи долларов. И тут же, без паузы, ко мне подлетает посол:

— Прошу вас деньги передать в посольство.

— Почему?

— Так у нас положено. Вам положено только по тридцать семь долларов в сутки. Это самые высокие в Союзе суточные. А потом, нам даже приемы не на что проводить.

Я теряюсь от таких вещей. И вместо того, чтобы послать его, как Катя Градова послала Брежнева, правда, не зная, что это Брежнев, я отдаю ему деньги.

Потом я понял, почему нам выдали по такой сумме. Селят нас в роскошный отель, где чашка кофе стоит, ну положим, долларов десять — пятнадцать, где швейцару неудобно дать на чай доллар, и так далее… Но живем мы там замечательно. Пиво покупаем за углом, в магазинчике. В отеле нам уже не по карману, ездим за пивом на машине в сопровождении мотоциклиста. Я готовлюсь к концерту, репетирую с оркестром, прохожу партию с Карменситой Гонсалес. Скрипачка замечательная.

Карменсита закончила школу искусств, которая находится под Манилой. Основала эту школу Имельда Маркос. Туда привозили самых одаренных детей со всех Филиппин — ездили эксперты по стране и их выискивали. Дети там на полном государственном обеспечении, учатся двенадцать лет. Учат их музыке, хореографии, изобразительному искусству — у кого какие способности. Когда они заканчивают школу, они могут сами выбрать место, где им дальше учиться — в Париже или в

Маниле. Их очень немного, и государство опять же за свой счет посылает их учиться по всему миру. Более того. Если они захотят остаться работать где-то в другой стране, они и это могут сделать. Но по первому же зову они должны приезжать на Филиппины и выступать у себя на родине. Мы были в этой школе и были просто сражены условиями, системой образования. Так вот Карменсита как раз закончила эту знаменитую школу. Тогда она жила в ФРГ и приехала в Манилу для того, чтобы сыграть мой концерт.

На меня многое тогда на Филиппинах произвело большое впечатление. Например, сам концерт прошел в роскошном концертном зале. Все было прекрасно. После концерта министр культуры сообщил мне, что в воскресенье, в шесть часов вечера, концерт будет повторен в Национальном парке на открытой эстраде. Это будет бесплатный концерт для народа. Я подумал, что предстоит эдакое полуполитическое культурное мероприятие. Представьте себе: Манила, температура градусов под сорок жары, концерт — в шесть часов вечера. Практически днем. Да там не будет никого! — я в этом был уверен.

Поехал на концерт. Огромный парк, как наш Парк Горького. Огромный театр на пять тысяч человек под открытым небом. Раковина. Прекрасная акустика. К моему изумлению, полный зал. Кроме того, народ окружил парк. Весь концерт транслировался по программам местного телевидения. Я был польщен, полагая, что это мне оказали такую честь. Ничего подобного! Оказывается, в Маниле каждое воскресенье, в шесть часов вечера, самый престижный концерт недели (симфонический, камерный или какой-нибудь другой) повторяется бесплатно теми же артистами, в том числе и иностранными, и, кроме того, транслируется на все Филиппины. Вот так они популяризируют музыку, приучая к симфоническим концертам. Раньше на этих концертах было мало народу, теперь же просто негде яблоку упасть. Это стало считаться хорошим тоном.

Интересно и другое. По телевидению передается только симфоническая, камерная, вокальная и инструментальная музыка, фольклор. А если вы желаете послушать поп, рок или какую-нибудь подобную музыку, то выйдите на улицу, в дансинг, в кафе — здесь эта музыка звучит на все лады. Любая и в любом количестве. Так было тогда, при Маркосах. Как сейчас — не знаю. Вообще, бывшая манекенщица и бывшая королева красоты и теперь уже бывшая президентша Имельда Маркос мне очень понравилась. Отнюдь не только потому, что нас замечательно принимали, а потому, что все то, о чем я рассказал, действительно произвело на меня впечатление. Да и женщина она

обаятельная. Кстати, школу искусств, как мне рассказали, ей подарил на день рождения ее муж, президент, или, как теперь считается, диктатор Филиппин. А она ему подарила какой-то грандиозный мост в Маниле. Хорошие подарки, ничего не скажешь. Мне кажется, такие маленькие слабости Имельды Маркос, как коллекция из двух тысяч туфель, которой ее попрекают, на этом фоне можно было бы и простить.

Да и вообще, жизнь на Филиппинах показалась нам спокойной, размеренной и вполне счастливой. И американцы — кому они мешали? Помню, нас куда-то повезли и нам нужно было проехать через американскую военную базу. Нас спокойно пропустили, никто не подозревал нас в шпионаже. Да и филиппинцам это, по-моему, не только не мешало, но и помогало решать какие-то свои проблемы.

— Какие у вас проблемы? — все время спрашивали у меня наши сопровождающие.

— Только одна, — отвечал я.

Они очень пугались, но тут же расплывались в улыбках, когда я уточнял:

— Хочу прокатиться на виндсерфере.

Действительно обидно — океан рядом, а купаемся, пусть в замечательном, но бассейне.

Несколько раз меня как бы не услышали. Я не понимал, в чем дело. Но в какой-то момент я им надоел со своим виндсерфингом. Привезли меня на пляж — вот вам ваш виндсерфинг. Я с наслаждением встал на доску. Чувствую, что-то не то. Не могу повернуть обратно. Несет меня ну просто в открытый океан. Я бросил парус, чтобы не унесло совсем. И стал грести руками, используя доску, как лодку. Оказывается, у этого берега какое-то особое сочетание океанского течения, ветра и волны, и кататься на виндсерфере можно только не отходя далеко от берега. Но все же удовольствие я получил. Хотя и измучился, пока добрался до пляжа.

Смерть Брежнева застала меня в Индии. Помню как сейчас, именно в этот день мы с Юрием Рытхэу и Мирой, по воле которой, собственно говоря, я там и оказался с довольно непонятной для меня миссией — вручением премий Неру (а Мира, помимо того, что моя сестра, еще и индолог, и в Индии ее знают не только на уровне министров и премьер-министров, ее, по-моему, каждая подзаборная собака помнит от одного ее приезда туда до следующего), ездили в Тадж-Махал. Именно там нас и застала эта весть. В день похорон мы собрались на Баракамбе, в АПН. Сидим смотрим трансляцию из Москвы. Вдруг

— жуткий стук — бумс-с-с-с! — гроб уронили. Все сначала вздрогнули, а когда поняли, в чем дело, начали смеяться. Вроде неудобно, но и сдержаться не можем. Не могу сказать, что у нас появились какие-то надежды. Конечно, понимали, что-то начнется. Но это что-то надежд не внушало. Назначили Андропова — человека из КГБ. Потом — Черненко. Эти смены власти я помню, скорее, по тому, что происходило в Союзе композиторов.

Прошел съезд Союза композиторов РСФСР. Баллотировался на первого секретаря вновь Родион Щедрин. Это происходило еще при жизни Черненко. Заорганизованность этого мероприятия достигла своего апогея. Все было предопределено заранее. Никто ничего не ждал. Съезд работал по принципу секций. Причем секции работали в один и тот же день. Поэтому делегаты разбрелись каждый по своей секции, а что там происходит на других, понятия не имели. Я вел секцию по опере в Московском камерном театре, вытащил туда телевидение для того, чтобы хоть как-то привлечь внимание к современной опере. На следующий день Слава Казенин, тогдашний зам Щедрина, без всякой дискуссии подвел итоги работы Союза, секций и всей музыкальной культуры, избрали Щедрина, кандидатура которого уже давно была утверждена ЦК, — и все пошли на банкет. Никогда не ходил на такие банкеты, терпеть их не могу. Да, был избран по списку секретариат, в котором я тоже оказался. Меня, кстати, никто даже не спросил, хочу я этого или нет.

За съездом Союза композиторов России должен был последовать съезд СССР, но вот казус — за день до его открытия, когда все делегаты уже съехались в Москву, умер Черненко. Все концертные программы были отменены. (Кстати, никогда моих произведений в этих программах не было.). Делегатов отправили по домам: руководству нужно было «прощупать» курс нового правительства и переписать основной доклад, который должен был читать Хренников, заменить слова восторга в адрес Черненко на какие-нибудь другие. Но самое главное, почему тянули с открытием съезда, — еще не было цитат генсека, которые можно было бы вставить вместо цитат умершего Черненко, как это прежде водилось. Съезд, как говорили в Союзе, был не подготовлен. Кроме того, ходили слухи, что Горбачев пришел к власти через определенное сопротивление партийной верхушки, была не ясна новая расстановка сил. Хренников, который вообще рисковать не любит, решил «немножко» подождать. Это вылилось в год. Когда все стало более-менее ясно. Съезд прошел по старинке, кроме разве что выступления Родиона Щедрина, в котором он, помню, употребил такое сравнение: «Раньше было —

революция и Моцарт, а сейчас что — революция и Леонтьев?» Выбрали опять же Хренникова. Мне все это стало так надоедать. Я действительно что-то пытался сделать и в Союзе, в его внутренней структуре, пытался на что-то повлиять и вокруг — на телевидении, на радио, в политике «Мелодии». Кому-то пытался помочь — с квартирой, телефоном, больницей, да Бог его знает с чем еще. Я понял, что мое стремление что-то сделать раздражает всех вокруг, это никому из руководства Союза не нужно, в том числе и Родиону. Что, наконец, страдает моя независимость — то немногое, чем я действительно дорожу. И я подал письмо об отставке. Я привез это письмо в Союз композиторов в марте 1987 года, положил его на стол Родиону Щедрину, который, как чаще всего в последнее время бывало, отсутствовал, и фактически балом правил Владислав Казенин. Больше я никогда не переступал порог этого заведения. Правда, этому предшествовали и другие события в моей жизни.

* * *

В Чернобыле мы оказались с Верой в сентябре 1986 года. Тогда разным творческим союзам предложили принять участие в концерте для тех, кто работал на станции, выступить перед ними, встретиться и поговорить с разными людьми, которые тогда работали на этой ужасной «стройке». Никто не хотел ехать. Согласились только Эля Быстрицкая, Николай Крючков и я. Мы приехали в Киев, где провели встречу сначала в киевском Доме учителя. На следующий день выехали в зеленую зону, где жили и отдыхали после работы те, кого у нас называют сегодня каким-то странным словом «ликвидаторы». Мы дали концерт. Нас накормили солдатским обедом — все было как-то по-военному. Потом я сказал какому-то генералу:

— Что же вы меня обманули?

— Почему обманули? — удивился он.

— Обещали показать станцию, саркофаг. — Саркофаг тогда еще не был достроен.

— Вы правда хотите?

— Да, мне это интересно.

— Ну что ж, поехали. Только наденьте маски. А одежду, когда вернетесь в Киев, выкиньте. Обязательно выкиньте, — подчеркнул генерал.

С Верой мы сели в газик и поехали по направлению к станции.

Была ранняя осень. Украинское бабье лето. Деревья покрыты

золотом и багрянцем. Солнце еще высвечивало верхушки. Чисто выбеленные хаты, огромные неубранные тыквы в огородах возле аккуратных деревенских домиков. Где-то раскрыты окна, как будто в этих домах все еще кто-то живет. Занавеску треплет ветер. Детские игрушки в палисадниках. И тишина. Какая-то ненормальная тишина. Я не могу сначала понять, почему она такая. Потом понимаю: птицы молчат. Их просто нет. Совершенно пустое, молчаливое небо. Обочины, покрытые пластиком. Надписи: «Внимание: радиоактивность!» Навстречу нам мчатся бронетранспортеры с людьми в защитных масках. Все это напоминало поразительное предвидение Андрея Тарковского в фильме «Сталкер». Но это был уже не фильм. Это была жизнь.

Небо темнеет, на фоне сгущающихся сумерек проступает силуэт разрушенного реактора, почти скрытый возведенными стенами саркофага. Странно, но ощущения опасности нет. Мы несколько раз по дороге, в Припяти и в самом Чернобыле, выходим из машины. И только на обратном пути появляется нечто странное, говорящее о том, что опасность все-таки есть. Просто ее не видишь. Она растворилась в теплом вечернем воздухе. Нас, как и всех, останавливают на контрольно-пропускном пункте, проверяют степень зараженности. Датчики зашкаливают и звенят. Машину моют каким-то раствором. Едем дальше. Такие пункты встречаются нам по пути несколько раз.

Там мы видели удивительных людей. Каюсь, я не помню их имен. Они рассказывали о своей работе, которая складывается для многих буквально по десяткам секунд рабочей смены в Зоне, о той жизни, которой живет городок «ликвидаторов», о своем будущем.

Мы улетаем в Москву из Борисполя, аэропорта под Киевом. Он напоминает вокзал военных времен. Много людей в форме, люди, сидящие на тюках. Как будто где-то рядом идут военные действия. Ощущение эвакуации.

Впечатление, которое я вынес из этой поездки, было оглушительным. Поначалу я даже не предполагал, что оно окажется таким сильным. Как будто я сам стал частицей этой Зоны. Как будто подвергся какому-то облучению. Не тому, хотя и тому тоже, несоизмеримо меньшему, через которое прошли сотни тысяч людей, ежедневно ходивших на смены в Зоне, а какому-то еще. В моей жизни появилась новая точка отсчета. Не знаю почему, но то, что произошло в Чернобыле, связалось во мне с тем, что произошло с американским космическим кораблем «Челленджер». Может быть, потому, что мы впервые смотрели эти кадры из Америки по прямому эфиру. И впечатление от гибели «Челленджера», которая произошла на глазах миллионов людей

во всем мире, было усилено миллионами соединившихся в этот момент эмоций. И мы своими внутренними «приемниками» улавливали чувства друг друга. В моей жизни появилось — оно то накатывает, то отступает, но присутствует во мне всегда — ощущение, что время конца света наступило. Апокалипсис сегодня. Вы ждете огненный дождь, который прольется на землю? Вот он. Он уже идет.

XX век — страшный век. Правильно сказала Цветаева в одном из своих стихотворений — «грозный век». Это первая мировая война, когда впервые весь мир воевал против всего мира, включая Австралию. Это появление фашистских партий — в Германии, Италии, Испании. Это вторая мировая война. Впервые в истории человечества появились средства массового уничтожения — во время первой мировой войны был применен газ иприт. Затем появился пулемет. В начале века мечта человечества подняться в воздух и парить, подобно Икару, была осуществлена братьями Райт. Но очень скоро самолет превратился в самое грозное орудие войны, сеющее смерть с небес Потом была изобретена атомная бомба. Да, это век больших перемен. Не лучших перемен, нет.

Стала меняться мораль, человечество стало уходить от Господа Бога. А когда после первой мировой войны появилось «потерянное поколение», это было поколение, изумленное тем, что человек может сделать с человеком. И искусство, и музыка стали показывать мир этого человека. Так появился авангард. Музыка разрушения. Эмоциональное, доброе стало считаться сентиментальным и смешным. Простая музыка для людей стала музыкой второго сорта. С этого началось резкое расслоение музыки. XX век разделил музыкантов на тех, кто не соглашался с этой позицией, позицией разрушения, и тех, кто делал искусство на этих принципах.

Кстати, проблема терроризма. Такого еще не было в истории человечества. Да, были убийства, политические убийства, убийства царей, заговоры. Но вот так: прийти, принести бомбу, подложить ее в магазин, в метро, взорвать, чтобы погибли невинные люди, а потом позвонить по телефону и взять ответственность на себя — этого человечество не знало. Это новое. Считается, что это результат развития цивилизации, технической цивилизации. Не согласен. Потому что порох и динамит были изобретены раньше. Просто это в голову никому не приходило. Это не могло не отразиться и на искусстве. В частности, на музыке. Разрушение, которое происходит в душах, отражается и в искусстве. У одних — как протест и внутреннее стремление к духовности, теплу, нежности. У других — как

отражение того разрушения, которое мы наблюдаем в жизни. Сегодня я могу сказать спокойно: мне нравится музыка с мелодикой, неважно какой. У Прокофьева тоже мелодика, другая, но мелодика. Мне нравится музыка, которая обращена к душе, к Богу. Я хочу добра. Я не могу, живя внутри этого зла, еще и в искусстве воспринимать это же зло.

Я не собирался писать ничего о Чернобыле. Весной 1987 года симфония для органа, которую я назвал «Чернобыль», появилась во мне сама. Она пришла сразу, целиком. У меня было такое ощущение, как будто я всего лишь приемник, который уловил эхо какой-то волны.

Я просто сел в студии за свои инструменты и сыграл эту симфонию целиком. Потом начался период перенесения пойманных мной звуков на бумагу. Но это было потом. А сначала я ее просто сыграл. И записал на магнитофон.

В органной симфонии две части. Первая — «Зона». Тягучая квинта, образ Зоны, появляется в самом начале и незримо, как радиация, проходит через всю симфонию. Это мои впечатления, в нотах довольно много конкретного.

Вторую часть я назвал «Quo vadis?», «Камо грядеши?», «Куда идем?». Это реквием, это дань памяти тем людям, кто закрыл нас собой от беды. Но поможет ли это нам? Вынесем ли мы из этого какие-то уроки?

Премьера симфонии состоялась первого января 1988 года в Концертном зале Чайковского. Первым ее исполнителем стал Гарри Гродберг — кстати, он приезжал в Киев и выступал там первого мая 1986 года, когда многие уже понимали, что произошло, и отказывались от заранее запланированных гастролей. Несмотря на Новый год и праздничную суету, зал был битком набит и премьера прошла потрясающе. После концерта за сцену ко мне заходили многие люди, как всегда, поздравляя с концертом, удавшимся исполнением. Был среди них и главный инженер строительных работ на четвертом блоке Чернобыльской АЭС. Мужественный человек, много в жизни повидавший. Он плакал — для него все это было понятно и конкретно. Буквально через несколько дней я оказался в Западном Берлине, где Гарри Гродберг исполнял «Чернобыль». Потом ее играли немецкие органисты, потом был концерт в Киеве — он был, конечно, одним из самых запоминающихся. Потом ее стали играть и другие органисты у нас. Казалось бы, острота впечатлений от Чернобыля должна была притупиться, хотя бы чуть-чуть. Но нет. Радиация существовала в моей жизни как постоянный фон.

Потом мне пришлось работать с замечательным режиссером

Роланом Сергиенко над его документальными картинами «Порог» и «По ком звонит колокол Чернобыля». Эта тема меня не оставляла — я узнавал все новые подробности об аварии, о людях, которые там работали, и как они живут или уже не живут сейчас.

Я был облучен.

С Верой мы познакомились в 1983 году. На «Московской осени». Это был единственный раз, когда мое произведение — Первый концерт для скрипки с оркестром — вставили в программы фестиваля Союза композиторов. Зал Чайковского. Утренняя репетиция вечернего концерта. Накануне она позвонила мне по телефону и попросила написать о новом произведении Родиона Щедрина «Музыкальное приношение» для органа в газету «Советская культура», где она работала музыкальным обозревателем. Я назначил ей встречу после репетиции. Мне и раньше приходилось слышать ее имя и читать ее статьи, репутация у нее в музыкальных кругах была довольно скандальная: «Лучше не связываться». Она еще по тем временам писала нахально. Ее уважали, она действительно профессионал. Я представлял себе ее толстой музыковедшей в возрасте. И когда увидел в первый раз, удивился ее наивному полудетскому виду. Впрочем, я довольно скоро понял, что наивный вид несколько обманчив. Скорее, это был эдакий господин ван Шонховен из «Путешествия дилетантов»: «А не хочешь ли собственной кровью залиться?». Через несколько дней был Вильнюс, музыкальный фестиваль, где Григорий Жислин исполнял мой Первый скрипичный концерт. Вера оказалась там тоже. Вильнюс, туман, странное ощущение, что мы знакомы давно. Ощущение страха что-то спугнуть. Желание приручить. Мы, как Лис и Маленький принц, сначала садились поодаль. Приходили на место встречи в одно и то же время… У меня было много женщин. Осталась одна. И жены были двоюродные. Были или не были? Скорее, не были. Я не помнил никого, не помнил, как выглядели прежние женщины, как их зовут. Впервые я был не одинок. И впервые у меня появилось ощущение страха. Я никогда ничего не боялся. Так хотелось продлить ощущение радости и полета. Нам казалось, впереди нас ждет только радость.

Театральный роман

«Горькие чувства охватывали меня, когда кончалось представление и нужно было уходить на улицу». Это ощущение знакомо мне с детства. Помню упоительные спектакли Русского театра драмы в Тбилиси, в котором мы, мальчишки, узнавали русскую классику. Ну а от оперного театра я просто пьянел. В «Евгении Онегине» меня так же, как сцена гибели Чапаева в фильме, потрясала дуэль. «Не разойтись ли полюбовно? Нет… Нет. Нет!» Я не мог понять, почему два прекрасных, умных человека не могут разойтись «полюбовно», а должны — вот именно должны! — стрелять друг в друга. Я умирал вместе с Виолеттой на «Травиате». Потом я стал стесняться своей любви к «Травиате», к ее, казалось бы, незамысловатой лирике. Но это было потом, а тогда для меня она олицетворяла запах кулис. Довольно рано мне пришлось узнать вкус театральной кухни. Я был мальчишкой, когда поставили два моих балета на сцене Тбилисского оперного театра, правда, силами хореографического училища, но это был настоящий театральный роман. Я был упоен собой, своим успехом и значительностью. Я настолько вошел в закулисную жизнь, что даже умудрился завести вполне серьезный роман с балериной. Не остановило меня и то, что была она, по моим пятнадцатилетним понятиям, женщиной зрелой. Ей было лет двадцать пять.

Музыкальный театр привлекал меня всегда. В институте я написал оперу «Измаил-бей». Потом ее потерял, я даже не помню, какой она была. Своей первой настоящей работой для музыкального театра считаю оперу «Кто ты?».

Это произошло в 1964 году. Мне позвонила Марина Чурова, тогда, да и многие годы потом, работавшая завлитом в Большом театре. Я не был с ней знаком. Но ее «есть интересная идея» стало паролем и началом наших многолетних добрых отношений.

На спектаклях Большого я бывал довольно часто. Я наслаждался, наблюдая за тем, как меняется один и тот же спектакль: сегодня он чуть медленнее, завтра он чуть живее, он то более, то менее удачный. Он изменчив, как сама жизнь, он не адекватен ничему статуарному. Даже тридцатый или пятидесятый спектакль, может быть и неудачно сыгранный, интересен хотя бы тем, что он другой. А как меня умиляли взаимоотношения козловитянок и лемешисток! Тогда мы смеялись над ними. Но как это было прекрасно! Сейчас толпятся перед входом на концерт поп-звезд, а в те времена — эти милые, милые лемешистки и

козловитянки!

Довольно много я общался с Марией Петровной Максаковой. Я был отчаянно влюблен в ее дочь, тогда еще начинающую актрису Людмилу Максакову. Это была даже не влюбленность. И точно уж не любовь. Это была болезнь, от которой я потом просто приходил в себя, надолго приобретя уверенность, что с женщинами лучше иметь весьма поверхностные отношения, так как большего они не заслуживают. Помню, как моя мама, человек довольно консервативных взглядов, в ужасе от моего романа, говорила: «Сын, артистками восхищаются, им преподносят цветы. Но приводить их в дом?!». Бедная, бедная моя мама!

А с Марией Петровной я очень дружил. Бесконечно уважал ее, восхищался ею как певицей. Она действительно была умной, интеллигентной женщиной. Вот с ней мне было интересно всегда.

Итак, к Марине Чуровой я приехал в Большой театр. Но предложение ее было связано с Театром оперетты. Тогда режиссер Георгий Ансимов ушел из Большого в оперетту. Он предложил Марине Чуровой помочь ему в новом для него театре, не оставляя ее основной работы в Большом. Марина согласилась, но поставила условие: переворот в оперетте. Действительно, как надоели эти нафталинные спектакли, очередные «Летучие мыши», «Цыганские бароны», герои-простаки и непременные хэппи-энды, эти бодрые моряки в опереттах советских композиторов. Я так же, как и Марина Чурова, терпеть не мог эту развлекательную полуоперу с ходульными героями и вставными музыкальными номерами. И ее стремление перевернуть репертуар и эстетику этого театра мне было понятно.

Марина предложила мне сделать что-то совершенно новое, не похожее ни на что. Мы долго говорили, что это может быть. На письменном столе в ее кабинете оказался томик Аксенова «Пора, мой друг, пора». Не знаю почему, я попросил ее дать мне эту книгу. С Васей мы тогда уже были знакомы, и я читал его вещи. Решение было готово этим же вечером. Я позвонил ей и предложил:

— А почему бы не сделать оперу по Аксенову?

Мы все тогда были им увлечены. И Марина согласилась. Я просил ее написать либретто. Так она стала работать над текстом двух повестей Васи — «Пора, мой друг, пора» и «Апельсины из Марокко».

Атмосфера съемочной площадки, романтика бамовской стройки — все это было нам так близко и так увлекало! Я буквально из пишущей машинки вырывал листки и мчался работать. Работал с упоением. Либретто по всем оперным канонам было необычным. Мало того, что мы взяли современную

прозу, не прописанную стихами; для арий, песенок, ариозо мы выбрали замечательную современную поэзию. Вознесенский, Евтушенко, Рождественский, Высоцкий. Это было наше! И назвали мы ее «оперой для молодых». Кстати, Володя написал стихи для песенки на вокзале, такие куплеты. Я уже имел опыт общения с ним (мы несколько раз встречались на картине «Последний жулик»). Позвонил ему и попросил написать стихи о старом доме. Он сделал это, и это вошло в оперу. Кстати, потом он пел в концертах «На Тихорецкую состав отправится» — тоже номер из «оперы для молодых» на стихи Э. Львовского.

Между тем Ансимов, пытаясь преобразовать Театр оперетты, поставил «Вестсайдскую историю». Спектакль получился неудачный. Это был Бернстайн, перекроенный на манер традиционной советской оперетты. Спектакль провалился. Ансимов подставился, получил массу оплеух от начальства, от прессы, струсил и решил вернуться к прежнему репертуару и привычным авторам.

Хотя к тому времени наша опера была принята. Труппа отнеслась к ней с восторгом. Начались репетиции. Но они то были, то их не было. Марина Чурова, почувствовав откат Ансимова назад, решила бросить оперетту. Я ее в этом поддержал. Тут «оперой для молодых» заинтересовались на Таганке. Позвонила тогдашний завлит театра Элла Левина. Просила приехать, показать музыку. Они искали материал для музыкального спектакля. Мы приехали на Таганку. Опера понравилась. Начались переговоры о постановке. Но Таганка потребовала без обиняков оставить на афише только два имени: Таривердиев, Аксенов. Для меня это было неприемлемо. Идею оперы предложила Чурова, драматургия создавалась вместе с ней, и мне такое требование показалось несправедливым. Переговоры с Таганкой затянулись. В этот момент и позвонил Борис Александрович Покровский:

— Кажется, у вас там есть что-то интересное. Давайте посмотрим.

Судьба оперы была решена. Оперетту мы послали подальше. Про Театр на Таганке забыли. И отдали ее для постановки в Учебный театр ГИТИСа. Ставил Борис Александрович сам, со своим выпускным курсом. Это была их дипломная работа. И я никогда об этом не жалел. Наоборот, я был рад, что жизнь свела меня с Покровским, который во многом определил мое последующее отношение к опере и к музыкальному театру вообще. В нем я нашел близкого мне по духу человека, которому всегда претил тупой консерватизм, который всегда готов к любым экспериментам и который был и есть фантастический и

единственный в своем роде профессионал оперной режиссуры. Вся моя последующая жизнь в опере прошла под знаком Покровского. Тогда я этого знать не мог. Может быть, я это чувствовал. Но сейчас я это хорошо понимаю.

Кстати, мы очень долго не могли найти название. «Пора, мой друг, пора» — название повести Аксенова (кстати, слова-то Пушкина!) — не очень точно, потому что в либретто введены другие коллизии, из других его сочинений. «Опера для молодых» — это, скорее, определение жанра, адрес нашего предполагаемого зрителя. Словом, с названием мы зашли в тупик. И тогда мы объявили конкурс среди студентов, занятых в постановке. Конкурс на название. За деньги. И на довольно большую сумму. Мы с Борисом Александровичем скинулись и под общий смех об этом объявили. Члены жюри — Марина Чурова, Борис Александрович и я. Конечно, это была шутка. Но в результате появилось название «Кто ты?». По ассоциации со стихотворением Вознесенского «Кто мы, фишки или великие» — это текст одной из арий. Вот такая была атмосфера. Атмосфера жуткой увлеченности, поиска и энтузиазма.

Театр был уютным, маленьким, но совершенной копией больших театров, даже с двумя маленькими ложами по бокам, которые тоже использовались как сценическое пространство. Очаровательный театр, прекрасная акустика — звук там просто летел! Он находился в Гнездниковском переулке, где сейчас театр «Летучая мышь».

На сцене стоят два рояля, оркестр сидит, как полагается, в яме. Действие идет вокруг этих роялей. Два пианиста тоже в него вовлечены. Самое начало спектакля: открывается занавес, выходит молоденькая девушка. Очень хорошенькая, миниатюрная, страшно важная, она выносит ноты, ставит их на один рояль, открывает крышку, подходит к другому, тоже открывает крышку. Выходят пианисты, кланяются, и начинается оркестровая увертюра. А пианисты просто стоят и только потом включаются в действие.

Маленькая девушка — студентка второго курса Маша Лемешева. Она не могла принимать участие в постановке, но очень рвалась в спектакль. Поэтому ей была предоставлена немая роль. Это потом, когда она станет замечательной певицей, я напишу специально для нее роль Прасковьи Петровны в «Калиостро» и монооперу «Ожидание».

В спектакле минимум декораций. Я помню, что для песни «На Тихорецкую» художник сделал вагонные окна, и каждый исполнитель держал свое окно — так получался поезд. Странно, но я совсем не волновался перед премьерой. Мне было просто

очень интересно. На постановке перебывал весь «Современник», Театр на Таганке — тоже, жутко злясь, что опера от них уплыла.

Это была атмосфера, в которой рождалась эстетика Камерного театра Покровского. Может быть, он с этого и начался. Не официально. Официально он открылся спустя лет десять оперой Щедрина «Не только любовь». Покровский, как всегда, был абсолютно императивным. Его обожали все. Это был деспот, которого обожали. И мне он ужасно нравился. Он требовал от певцов и актеров включаться в действие, петь спиной к дирижеру. Постановка была абсолютно новаторской. Покровский хотел оживить, реанимировать оперу. Мне это было близко.

Опера «Кто ты?» соответствовала тому моему периоду в жизни, когда я занимался экспериментами в области третьего направления, и она как бы вышла из этого музыкального стиля. Это была попытка доказать, что жанр оперы в эпоху кинематографа не только не устарел, он способен развиваться, он может «переварить» современные сюжеты.

И еще один момент — в «опере для молодых» я пытался свести условность оперы к минимуму. Ведь опера — жанр условный. Хотя, когда мы говорим о безусловности и реалистичности кино, об удивительном жизнеподобии документального кино, даже на телевидении, мы все-таки говорим неправду. Жизнь — это жизнь. Все, что ограничено рамками экрана, съемок, монтажа или сценической площадки, всегда условно. А опера была и будет более условной, чем любой другой жанр. Конечно, главная условность, которая определяет в опере все или почти все, — это то, что в ней поют. Ведь в жизни мы говорим. А все ситуации в опере решаются через пение. Таковы «условия игры». В «Кто ты?» я ввел несколько разговорных кусков. Арии, ариозо, песенки приблизил к уличной, городской интонации. Сюжет предельно реалистичен — события на съемочной площадке, атмосфера студенческой среды и так далее. Современная поэзия, никаких там «У любви как у пташки крылья». И от певцов, актеров, я требовал другого пропевания музыки, не вполне оперного. Не случайно эту оперу потом поставили в Вильнюсском драматическом театре, ее ставили еще какие-то другие драматические театры. Хотя шла она не очень долго. Вышла она в 66-м. Курс Покровского разъехался. Аксенова тогда фактически запретили. Из-за этого не удалось сделать ее телевизионный вариант, который был уже запланирован. Каким-то чудом вышел клавир в издательстве «Советский композитор». Кстати, когда Аксенов был уже под запретом. Как это получилось — не знаю. Видимо, по недосмотру.

Позже, когда я приступил к работе над оперой «Граф Калиостро», я, напротив, попытался использовать ту меру условности, которая присуща именно опере. Я решил вернуться к поставленным голосам, традиционной форме классической оперы-буфф. Правда, с современным сюжетом.

Я довольно долго искал этот сюжет. Ведь так не бывает: прочел что-то, какую-то книгу и сказал себе: «О, надо на этот сюжет сделать оперу!» Просто в жизни тебя что-то волнует. Ты думаешь, переживаешь: внутри идет какая-то, порой незаметная, работа. И вдруг тебе предлагают сюжет или ты натыкаешься на него сам, и он оказывается именно тем, что ты давно искал. Мне предлагали написать комическую оперу на сюжет «Виндзорских проказниц». Изящная комедия. Но я не нашел для себя в этом сюжете тех проблем, которые мне тогда были близки. И, напротив, когда Николай Кемарский, мой друг, драматург, сценарист и литератор, предложил подумать об опере по повести «Граф Калиостро», что-то меня зацепило. Я стал интересоваться личностью таинственного Калиостро. Потом мы много спорили с Кемарским о том, какой должна быть драматургия.

В общем, доспорились мы до того, что действие повести Толстого перенесли в наше время. Сюжетные ходы остались теми же. Но усадьба оказалась музеем-усадьбой, каких много в Москве, Ленинграде, да и в других городах. Молодой человек, один из сотрудников музея, так же как и у Толстого, влюблен в портрет дамы XVIII века. Так же появляется знатный иностранец, только с экскурсией. Он оживляет этот портрет. И так далее. Проблема-то ведь заключалась не в том, что портрет оживает. А в том, как в этой ситуации проявляются люди. И нам было интересно посмотреть, как поведут себя современные люди, как поведет себя в сегодняшней жизни дама XVIII века. Нам было интересно оживить в нашей театральной «коробочке» и типичного директора музея, и аспиранта Алексея, и даже милиционера, столкнуть речевую и музыкальную стилистику XVIII и XX веков.

С одной стороны, мне хотелось приблизить музыкальный язык оперы к современной городской интонации и сегодняшней музыкальной среде, а с другой стороны — это должно было быть помножено на шутливую, комическую имитацию музыки XVIII века. Вообще, эстетически XVIII век мне был всегда близок. Бах, Моцарт, Вивальди — мои кумиры. Мне даже кто-то сказал, что в прежнем своем рождении я был знатной дамой XVIII века. Правда это или нет, никто не знает. Да и представить себя дамой мне сложно. Но я действительно остро чувствую эту музыку, приемы, формы этого времени. Так что и сюжет, и цели были невероятно близки мне и увлекательны. Да и кроме того, мне близко то

направление в опере, которое продолжает ее демократические традиции.

Ведь опера сегодня далеко не однородна, в ней есть несколько направлений. Одно из них связано с развитием традиций Мусоргского, которые продолжили Прокофьев, Берг, Шостакович, позже — Родион Щедрин в «Мертвых душах», кстати блестяще поставленных Покровским в Большом. Другое направление совсем не исключает первое. Оно продолжает традиции вокальной оперы, традиции опер Моцарта, Верди, Чайковского. Здесь должны быть сильны связи с «окружающей музыкальной средой», в которой мы живем. В какой-то мере это направление формирует бытовая музыка (как когда-то говорили, светская). А мелодии из этих опер, в свою очередь, могут войти в бытовую музыку. Как было с мелодиями Моцарта, которые играли шарманщики на улицах.

Еще есть рок-опера, которую, правда, многие к опере не относят. Она связана с появлением электроники. Но, в конце концов, все направления могут существовать параллельно и даже влиять друг на друга. А также взаимодействовать еще и с другими видами искусств. Кинематограф, чистая драма, мюзикл, балет — все это порождает новые, порой трудно поддающиеся точному определению явления. Я много работал, что называется, на стыке жанров. Но в «Калиостро» мне хотелось воссоздать жанр в чистом виде. Более того, в том направлении, которое раньше для оперы было главным — опере демократической. Такой была «Волшебная флейта» — Моцарт написал ее для народного театра Шиканедера. Такими были «Евгений Онегин», оперы Верди.

Николай Кемарский — человек далекий от оперных шаблонов. Он сосредоточился на развитии действия. Поэтому и получилось, что сюжет в опере развивается стремительно, без остановок. Стихотворная канва текста сложилась не сразу. Ведь текст в опере пропевается, следовательно, «подается» замедленно, и должен слагаться из слов, которые звучат естественно. Мы долго этого добивались. Стихи поначалу получались сквернымы. Их дорабатывала Римма Казакова, потом — Роман Сеф, который прописал диалоги райком. Римма Казакова сделала несколько арий — мне нужно было, чтобы арии отличались по стилю, по ритмике, стихотворным размерам, и они в результате довольно точно передают характеры персонажей. Но вся эта работа была для меня такой мучительной и изматывающей! Иногда я даже думал: каким счастливым должен быть композитор, который пишет либретто сам! Когда либретто наконец было в целом готово, я сбежал в Сухуми, работать над партитурой. Над партитурой «Калиостро» я работал упоенно.

В Сухуми я слушал лягушек. Их в то лето развелось неимоверное количество. И вечером они шумно и сварливо укладывались спать. Когда затихал последний лягушачий голос, становилось слышно, как звенят цикады, — странно, днем не замечал, что они звенят. Наступало мое время. Я садился за стол, где всегда стоял стаканчик с карандашами, рядом — любимая автоматическая точилка, и я мог не глядя, тысячу раз отработанным движением вставить в нее затупившийся карандаш, через секунду он был готов к работе, и передо мной, как перед героем моего любимого булгаковского «Театрального романа», возникала освещенная коробочка с движущимися маленькими фигурками. Я смеялся и страдал вместе с ними, любил их или подтрунивал над ними, иронизировал. Я наслаждался работой, как наслаждался всегда, когда оставался один на один с партитурной бумагой. И забывал обо всем.

Мне нужны были живые прототипы для героев. И героинь — тоже. И я беззастенчиво использовал для этого своих близких, друзей. Иногда я им даже говорил об этом. Надеюсь, меня это оправдывает.

Меня часто спрашивают о том, как пишется музыка. Это только в плохих фильмах: сидит Глинка за роялем. Попьет вина из бокала, бум-бум по клавишам — и заносит это на нотную бумагу. Нет, музыка пишется за столом! И это самое большое наслаждение! А уж потом наступает расплата — начинаются страдания: куда отдать, кто исполнит. Или никуда не отдаешь, как чаще всего это делал я и писал в стол. Но эти герои, которых ты придумал, создал и засунул в стол, начинают выражать недовольство и беспокоить тебя по ночам. Они ведь уже живые…

Но с «Калиостро» все получилось иначе. Камерный музыкальный театр Покровского уже существовал. Для Бориса Александровича это была отдушина, где он мог осуществлять все то, что не мог сделать в Большом театре. Тогда он еще оставался его главным режиссером. В конце концов Покровского выжили из Большого в очередной раз. По-моему, в третий.

Попал я в Камерный не в Москве, а, как ни странно, в Ташкенте, случайно, во время какого-то фестиваля. Театр открыли совсем недавно. Показывали, как сейчас помню, «Брачный вексель» Россини. Впечатление от спектакля — ошеломляющее. От постановки, голосов, от новой оперной эстетики. Это была живая, интересная, захватывающая опера! Музыка Россини звучала, искрилась, будто написана вчера. Вот тогда я влюбился в этот театр. А когда побывал на опере Шостаковича «Нос» — спектакле, решенном в совершенно другой музыкальной и театральной стилистике, необычайно остро,

современно, я полюбил этот театр навсегда.

Во всех остальных оперных театрах, как в наших прежних советских магазинах, был в лучшем случае один сорт сыра под названием «просто сыр» и один сорт колбасы — «просто колбаса». В опере же неуклюжий Онегин, который не умеет двигаться и одним глазом все время косит на дирижера. Кармен с такой задницей, что понять невозможно, почему вокруг нее кипят такие страсти. Или еще Мефистофель, который поет свою знаменитую арию на одном и том же месте на авансцене только для того, чтобы продемонстрировать свой, как он считает, выдающийся голос. При этом вся его актерская выучка ограничивается вскидыванием плаща, из которого к тому же непременно летит пыль. Человек, впервые пришедший на такой спектакль, усмехнется и с иронией отведет опере место в «кладовке» вместе с прочим хламом. Совсем другую оперу создает Покровский. Помню, как-то Борис Александрович сказал, что в Московский музыкальный камерный театр есть две очереди. Очередь зрителей и очередь авторов. А я ответил: в этих очередях я готов стоять.

Как композитор я пришел в этот театр тоже случайно. Случайно встретил Бориса Александровича, который, видимо, случайно бросил фразу:

— Написали бы для нас оперу.

— Уже написал. Не знаю, для вашего ли театра, но она существует, — ответил я. Это и был «Граф Калиостро», которого я действительно писал без расчета на определенную труппу.

Мы договорились о встрече. Я очень волновался и ни за что не хотел играть и петь сам. Поэтому, собираясь к Борису Александровичу на Кутузовский, я наиграл и напел своим ужасным голосом оперу на магнитофонную пленку. Так и явился к Покровскому, держа в одной руке маленький магнитофон, а в другой — здоровенный клавир. Борис Александрович удивился при виде магнитофона.

— Играть не будете? — довольно ехидно спросил он.

— Будет играть магнитофон, — мрачно ответил я.

Мы начали слушать. Уныние мое возрастало. Все казалось мне скучным и совсем не смешным. А Борис Александрович время от времени восклицал:

— О, вот эта партия — для Подболотова! Калиостро, конечно, Бойко.

И добавлял при этом, обращаясь ко мне: молодой человек. Мне это было смешно и приятно — какой я, к черту, молодой человек в свои-то пятьдесят!

Потом, когда вопрос о постановке был уже решен, я попросил Покровского, чтобы партию Прасковьи Петровны спела Маша

Лемешева. И в этом наши мнения сошлись. Дочь Сергея Яковлевича Лемешева, она унаследовала лучшие черты таланта своего отца. И матери — замечательной певицы, профессора консерватории, Ирины Ивановны Масленниковой. Маша с первых дней работала в Камерном театре. Прекрасный голос, высочайшая культура пения, дар драматической актрисы — все эти качества она в полной мере проявила в работе над партией Прасковьи Петровны в «Калиостро», а потом в моей моноопере «Ожидание», которая тоже была поставлена Покровским в Камерном, но позже. В театре судьба свела меня и с другими прекрасными музыкантами — дирижером Владимиром Агронским, певцами, актерами Лидией Трофимовой, Алексеем Пекелисом.

Когда начались репетиции, я, конечно же, устремился в Камерный театр: любопытство меня раздирало. Покровский отнесся к моим посещениям, мягко говоря, прохладно.

— Лучше напишите еще одну оперу, — сурово сказал он, увидев меня в курилке перед началом репетиции.

Но я ничего не мог с собой поделать. Меня так и тянуло в этот подвал на Соколе.

В этом театре мне нравилось все. И крошечный вестибюль. И вешалка, которая мала и неудобна. И колокольчик, которым кто-то из актеров, бегая между зрителями, зазывал на представление. И тесные артистические, и маленькая кладовка, в которой по стенам были развешаны парики. Среди них в один прекрасный день появится и парик Прасковьи Петровны. И совсем не парадная лестница, которая не поднималась, а опускалась в зал. Здесь все было наоборот. И спектакли были не как в обычной опере — просто захватывающие.

Часто после репетиции я оставался в театре и пересмотрел весь репертуар. Перед каждым спектаклем я пытался отгадать головоломку: ну что же, что еще можно придумать с этой крошечной сценой, с этим зальчиком-подвалом на двести мест? И каждый раз не переставал удивляться, как виртуозно Покровский использовал нищету своего театра в его же благо. Вот уж действительно «опера нищих» — был такой жанр в XVII веке. Оркестр то оказывался на сцене, то где-то за занавеской в глубине сцены, то почти что в зрительном зале. Сценой же становился весь зрительный зал. Я помню — но это было позже, — как потряс меня «Дон Жуан» Моцарта, когда зрительские кресла расставили по диагонали, а весь пол устлали какой-то совершенно черной материей.

Любопытство продолжало раздирать меня, я ждал, не мог дождаться начала сценических репетиций «Калиостро». Как Покровский оживит портрет Прасковьи Петровны? Я прямо

уподобился герою своей же оперы Алексею, влюбленному в портрет. Что он придумает для квартета генералов — тоже оживающих портретов вояк прошлого? Одно дело, когда я это все воображал в своей театральной «коробочке» на письменном столе, но как это будет на сцене? Покровский решил все очень просто. Весь спектакль идет в одной декорации, довольно простой, но невероятно выразительной. В центре — портрет Прасковьи Петровны, по бокам — по два портрета генералов. На сцене — клавесин, который обыгрывается по ходу действия, какие-то шкафы, в которых стоит посуда, часть из нее, как мне помнится, принесли из дома актеры. Как всегда в Камерном, режиссерская концепция спектакля так тесно связана с решением художника-сценографа, что одно трудно отделить от другого.

Покровский оказался моим союзником во всех смыслах. Он не принадлежит к тому разряду режиссеров, которым обязательно нужно перекроить партитуру. Конечно, он лишен раболепия по отношению к нотам. Но если он берется за постановку, то принимает концепцию композитора. Я много раз слышал от него, что зачем же ему перекраивать музыку, он должен заниматься своим делом — ее ставить. Хотя опера, написанная в кабинете, и опера, поставленная в театре, — разные вещи. Этот певец толще, а этот тоньше, этот двигается хуже, а этот — лучше, а вот этот лучше берет си-бемоль — все в работе над постановкой имеет значение. Ведь и многие композиторы-классики писали свои оперы с учетом особенностей определенных трупп, артистов. Поэтому, вероятно, разумней и композитору идти навстречу постановщикам, соглашаться на некоторые сокращения или изменения. Конечно, при условии, что режиссер понимает и принимает концепцию композитора.

Мне не пришлось ничего переделывать в «Калиостро», чтобы подогнать его под труппу Камерного театра. Спектакль был словно создан для него. Единственно, что я сделал — это усложнил партию Прасковьи Петровны по просьбе Маши Лемешевой. Дело в том, что партия стилизована под XVIII век, она и так была непростой, но Маша захотела еще ее усложнить и «разукрасить» разными виртуозными вокальными штучками. И справлялась она с ними с поразительным изяществом и легкостью.

В «Кто ты?», чтобы преодолеть условность оперы, я вставлял разговорные диалоги. Но уже тогда понял, что это все-таки не очень хорошо в опере. Появляется какой-то небольшой душок оперетты. Швов — переходов от музыки к речитативу и разговорному диалогу — не должно быть. Именно поэтому в «Калиостро» я широко пользовался речитативами-secco, то есть

речитативами под клавесин. Хотя и сохранил в очень небольшом количестве разговорные диалоги и в «Калиостро». Не знаю, был ли я до конца прав. Все-таки в опере все должно пропеваться. К тому же я заметил странную особенность. Все драматические актеры стремятся петь, а оперные певцы ужасно любят говорить. Как правило, и то и другое получается плохо. И, кстати, даже в Камерном, когда мы репетировали, это получалось хуже всего. Самое смешное — я пытаюсь объяснить актерам, чего от них хочу, и, как мне кажется, объясняю внятно — они не понимают. Или же не могут сделать то, чего я добиваюсь. Появляется на репетиции Покровский. Говорит совсем про другое. И они тут же все понимают и делают именно то, что нужно. Режиссер все-таки отдельная профессия.

Кстати, никогда не слышал, чтобы Покровский повышал голос, кричал, обижал. Но авторитет его был абсолютным. Его обожали. И боялись. Каким-то шестым чувством ощущали его приближение. И звали-то его там «дед», за глаза, конечно. Уверен, что он знает об этом. На репетициях, на премьере «дед» садился на одно и то же место. Всегда. По тому, как он потирал свой выдающийся нос, уже чуяли: нравится — не нравится, доволен — не доволен. Кстати, никогда не боялись спросить, попросить помочь: вот здесь не получается, что нужно делать, как вжиться в роль, как что-то почувствовать, — он всегда чутко относился к таким вещам.

Насколько я помню, в Камерном не было никаких интриг, так хорошо знакомых нам по другим труппам. Вот что было — так это безумная ревность к Большому театру. Ревновали Покровского. К Большому относились как к неизбежному злу. И не знаю случая, чтобы кто-то перебежал из Камерного в Большой. Камерный — было действительно детище Покровского. Он и начинался как фронда по отношению к Большому. А потом здесь можно было экспериментировать. Например, такому театру, как Большой, то есть традиционному барочному театру, противопоказана современная опера. Вернее, опера на современный сюжет. Я помню, как не очень естественно воспринималась «Не только любовь» на сцене Большого. И она же была прекрасна в Камерном. В камерной опере возможно все. Например, микробиолог, поющий арию о бактериях, — это просто смешно на «большой» сцене. Или председатель колхоза, который докладывает об уборке картофеля. Он комичен, хотя проблема важна: картофель едят все. Впрочем, в искусстве догмы нелепы. И тот же Покровский одинаково естественно чувствует себя и в Камерном, и в Большом. Когда его в очередной раз призвали спасать Большой, я, честно говоря, удивился, что он мог туда

вернуться. Мне это было непонятно. Но он тогда сказал:

— А как я мог не вернуться?! Большой есть Большой. На него нельзя обижаться. Ведь нельзя же обижаться на Кремль или на Успенский собор.

И вернулся. И продолжал делать разную оперу.

Я очень волновался перед премьерой. И когда она состоялась, все прошло замечательно, радовались все. Был небольшой банкет в театре. Я помню, как мы возвращались домой пешком, веселые, довольные, пьяные скорее от радости, чем от выпитого шампанского, как случайно поменялись шапками с Машей Лемешевой. Она и Володя Агронский, ее муж, живут в соседнем доме. Утром мне нужно было куда-то ехать. Я стал одеваться и обнаружил вместо своей чужую, притом женскую, шапку. Очень удивился, а потом вспомнил вчерашний вечер. Позвонил Маше. Со смехом обменялись шапками.

Впереди, нам казалось, нас ждет только радость.

«Калиостро» много вывозили. Театр вообще много гастролировал. С ним на гастролях я был дважды. Один раз — в Ереване. Помню, там было весело и очень смешно. Прилетели мы вечером, довольно поздно. Ну что делать вечером одному в номере? Вышел в бар, выпить рюмку. Что заказывают в Ереване? Армянский коньяк. Заказал. Пытаюсь расплатиться.

— Да что вы? Как можно, — на полном серьезе обижается бармен.

Утром ловлю такси, чтобы выехать в город. Доезжаю до театра. Пытаюсь расплатиться. Не берут.

Прихожу на рынок. Хочу купить зелени и сыра. Выбираю. Меня обступают со всех сторон. Денег опять не берут. Когда я пришел в кассу за билетом на самолет и с меня взяли деньги, я очень удивился — отвык. Так прошли гастроли в Ереване. Замечательно. И оперу принимали просто потрясающе. Я почувствовал себя немного армянином уже не второго сорта. Хотя иногда на вопрос о том, кто я по национальности, отвечал (отчасти в шутку): «Я по национальности Таривердиев».

Кстати, так же замечательно оперу принимали и в Хельсинки. Фотографии Маши Лемешевой-Прасковьи Петровны обошли финские газеты. Это был один из самых популярных театров на Хельсинкском международном фестивале. Только меня, в отличие от Еревана, здесь не знали в лицо, и мою фотографию перепутали и дали фотографию почему-то Андрея Эшпая, правда, подписали «Микаэл Таривердиев».

После приезда из Хельсинки мы стали записывать оперу на «Мелодии». Наконец я мог увеличить состав оркестра — в театре

это было невозможно из-за отведенного для него крошечного пространства. Я постоянно страдал от скупости его звучания. Запись получилась удачной — с нами работал классный звукорежиссер Петя Кондрашин. Обложку оформил мой друг и замечательный художник Борис Жутовский. Пластинка поступила в магазин на Садовой утром. Через пару дней она разлетелась, впрочем, как все мои пластинки. Так я ее купить и не успел. И покупали мне ее друзья — кто в Ростове, кто где. В общем, сколько-то экземпляров у меня оказалось. Сейчас остался один. Но тираж «Мелодия» допечатывать не стала.

Потом снимали «Калиостро» на телевидении. Закрыли на две недели театр, стационарно поставили камеры. Режиссер Юрий Богатыренко сделал телеверсию оперы, которая понравилась даже Покровскому. Хотя к телевидению он относится, мягко говоря, осторожно.

В общем, прописался я в Камерном театре основательно. В какой-то мере он вернул меня в атмосферу прежнего «Современника». Нет, не компаний, дружб, романов. В Камерном всегда ощущалась дистанция между Покровским и труппой. И это понятно: мэтр и его ученики. Народный артист, лауреат Ленинской и прочих премий и артисты, певцы, кто-то из которых сегодня солист, а завтра поет в хоре — таким был принцип Камерного. Никаких привилегий, званий — все это из обихода Большого. А в Камерном это было табу. Но я чувствовал себя здесь своим, мне была дорога атмосфера увлеченности работой, взаимной любви и понимания.

С Робертом Рождественским к тому времени я общался мало. Мне не очень нравилась атмосфера в их доме, где бывало слишком много людей, особенно нужных. Меня это раздражало. Я бывал там редко. Но все-таки иногда мы виделись. В то лето Роберт болел. Может быть, не очень опасно, но мучительно. Лежал в больнице с язвой желудка. Мира, которая бывала у Роберта в доме чаще меня, предложила его навестить. Больницы я после смерти родителей не выносил, но все-таки решил к Роберту заехать. Так совпало, что незадолго до этого по телевидению показали «Человеческий голос» Пуленка. Оперу, которая мне всегда очень нравилась. И идея монооперы как-то давно крутилась у меня в голове. Мне тоже хотелось сделать ее о женщине, о женщине, которая ждет. Мы приехали к Роберту. Он лежал в какой-то громадной комнате, что-то вроде ординаторской, которую приспособили для него. Он плохо выглядел. Дело даже не в том, что он плохо выглядел. Он был страшно подавлен. После каких-то ничего не значащих

разговоров вдруг у меня вырвалось:

— Сделал бы ты что-нибудь для меня.

Роберт отреагировал довольно вяло:

— Можно и сделать.

— Написал бы монооперу. Про женщину.

И вдруг Роберт добавил:

— Которая ждет.

Я просто замер:

— Ну да, именно которая ждет.

Роберт продолжил:

— Под часами. Они всегда под часами ждут.

— Часы — это хорошо, — согласился я.

— У вокзала? — спросил Роберт.

— Лучше просто на улице, — ответил я.

— Пусть на улице. Вот она ждет, думает, почему он опоздал… И тут вся ее жизнь разворачивается, — говорит Роберт.

— Не нужна мне вся ее жизнь, — говорю я. Просто женщина, которая любит и которая ждет.

— И не дождется, — сняла пафос Мира.

Роберт просто на глазах стал оживать. Мы долго обсуждали подробности, представляли себе эту женщину, улицу, город.

— Роберт, когда же ты сделаешь? — спросил я, загоревшись прямо сейчас начать работу.

— С-с-старик, дай подумать, я тут вроде больной.

На обратном пути я эту оперу уже придумал — как она должна строиться, из чего состоять. Если бы Роберт позвонил мне назавтра, то я сделал бы монооперу молниеносно, как часто у меня бывало, когда я заводился. Но Роберт действительно был болен и, конечно, завтра не позвонил. Но все-таки стал обдумывать текст. Сначала я постоянно тормошил его звонками. Потом отвлекся на другую работу.

Я получал тонны стихов по почте. Приток их увеличивался неимоверно после моих концертов по стране. Сначала я их читал, а потом выбрасывал. Потом стал выбрасывать, не читая. Никогда ничего путного по почте не получал. Иногда приходили не только бандероли. Приходили люди. Со своими идеями. Чаще дурацкими. Как правило, мне удавалось каким-то образом на них не поддаваться.

Помню, как меня доставал Павел Грушко, автор «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты», с либретто по «Мастеру и Маргарите». Я обожаю этот роман, зачитал до дыр коричневый томик, который мне подарили, когда он вышел. Я всегда считал, что по роману Булгакова оперу писать просто воспрещается. Кому бы то ни

было. Есть произведения не только абсолютно самодостаточные, но к которым нельзя прикасаться. А либретто к тому же ужасное! Я вообще не понимал, с чего он взял, что может писать либретто по «Мастеру и Маргарите»? Здесь не было вариантов. Устоял. Но бывало, влипал.

Однажды появился некий человек. Непонятных занятий, непонятно кто. Но настойчивый. Такой вот отставной козы барабанщик. В дом я пускал немногих. Но этот все же прокрался. И кличку получил вскорости: «кушающий». Потому что сам он ничего не мог, ничего не умел, но был из тех людей, кто всем надоедает. То он доставал меня, чтобы я сходил в какой-то театр. То чтобы кому-то позвонил. Потом надоедал кому-то еще, и звонили мне. Как-то я не выдержал и спросил:

— Ну что ему надо? Зачем же он это делает?

Мира, с присущим ей ехидством, сказала:

— А у него дома детки. Кушать хотят. И сам он кушать хочет.

Вот так он и получил прозвище «кушающий». Он предложил написать балет. Сначала под названием «Голубка Пикассо». О борьбе за мир. Кстати, о борьбе за мир. У меня был концерт в огромной аудитории в Ленинграде. Исполнялись циклы на стихи Маяковского, Цветаевой, Мартынова, Вознесенского. И вот среди многих пришла записка: «Какие из ваших произведений можно было бы отнести к антифашистским?». Я сказал на это: «Все мои произведения относятся к антифашистским». Примерно то же самое я ответил «кушающему» и на это не поддался. Но что-то он во мне заронил. Я люблю Пикассо. Его картины очень пластичны, и действительно, хорошо было бы их оживить. Да и вообще мне давно хотелось написать балет. Вот так отставной козы барабанщик стал писать либретто по картинам Пикассо, а я написал балет «Герника». Конечно, он нигде не был поставлен. «Кушающий» куда-то пропал вместе со своей деловитостью. Я же положил балет в стол.

Потом как-то пришел ко мне Дмитрий Брянцев. Тоже с предложением написать балет. Вроде бы серьезный человек, главный балетмейстер Театра Станиславского и Немировича-Данченко. Принес уже готовое либретто «Укрощение строптивой». И я серьезно размышлял над его предложением. Вдруг он появляется снова, в Союзе композиторов (я тогда его еще не успел покинуть). Мнется, извиняется, что-то объясняет, с трудом понимаю одно — балет писать не нужно. А потом он уходит… в шкаф. Уходит и закрывает за собой дверцу. От смущения перепутал входную дверь со стенным шкафом. И если я до этого страшно на него злился, то уход в шкаф меня с ним примирил. Клянусь, даже осадка не осталось. Впрочем, и на «кушающего» не

злюсь. Все-таки балет написал.

* * *

Между тем Роберт серьезно взялся за текст «Ожидания». Звонит:

— Все, закончил.

И передает его мне. А я в это время как раз включен в работу над «Герникой». Листки «Ожидания» довольно долго валяются у меня перед носом. Я их то перекладываю, то что-то теряю, потом снова нахожу. Роберт тем временем публикует свою поэму в «Огоньке». Я почему-то на это разозлился. Не прав был, конечно. А потом что-то меня подтолкнуло — может быть, то, что я прочел это в журнале, уже напечатанным. Для меня это всегда важно — читать не по листкам, а хорошо набранный текст. И я засел за работу. Сначала пытался перекомпоновать поэму Роберта, но не выходило — разбивалось действие. Не то чтобы эта опера получилась у меня с ходу. Делал ее отрывками. А потом вдруг быстро закончил. Буквально на другой день поехал к Роберту. Показал музыку. Была какая-то наэлектризованная тишина. После паузы Роберт говорит:

— С-с-старик, а я не об этом написал.

— Как не об этом? — удивляюсь я.

— У тебя эта женщина получилась с большой буквы.

— А у тебя она чем была?

— Более обыкновенная, что ли.

— С такой концовкой?

— Концовку ты выделил.

Потом Роберт был оттеснен на второй план. Выскочила Алка. Стала предлагать варианты, как ее исполнить. Даже возникал вариант Гурченко. Может быть, текст Роберта и подходил для Гурченко. Но у меня в голове было совершенно другое. Ни о чем мы не договорились, и я довольно быстро оттуда смотался. Как всегда, в очередной раз подтвердив в их глазах репутацию человека с плохим характером. Но для этой оперы я видел только камерную певицу. И прежде всего Машу Лемешеву.

Начались переговоры с Покровским. Опера была принята к постановке, но довольно долго «стояла в очереди». Она ведь небольшая, одноактная — длится около получаса. То есть как раз то время, которое женщина стоит и ждет на улице под часами. В общем-то для нее театр даже не обязателен. Это, собственно говоря, театр эмоций, чувств, переживаний, и внешнего действия-то там нет. Женщина стоит и ждет. Сначала думает, почему он

опаздывает. Потом начинает волноваться. Потом ей кажется, что с ним что-то случилось. В оркестре появляется «скорая помощь». Даже часы в оркестре есть, в финале. И так далее. Но для того, чтобы «Ожидание» было поставлено в Камерном, с ним в один вечер должна была идти еще одна опера. Этой другой оперой оказался «Директор театра» Россини. Но до театральной премьеры «Ожидание» несколько раз исполняли в разных концертах. Пели Маша Лемешева и Елена Комарова, певица из Ростова, с которой я тогда тоже сотрудничал. Комарова даже записала оперу на диск с Ростовским симфоническим оркестром.

Честно говоря, я не представлял, как можно поставить «Ожидание» в театре, что можно придумать со сценическим действием. Но фантазия Покровского, как всегда, работала безотказно. Он придумал несколько мизансцен с переодеванием. Оркестр сидел за ширмой в глубине сцены. Маша сначала появлялась под часами. Потом она переодевалась за ширмой и оказывалась как бы у себя дома, в комнате, потом она опять переодевалась и на финал выходила, повторяя первую мизансцену. Пела она, как всегда, прекрасно. И, конечно, это опера для поставленного голоса, и могла ее исполнить только профессиональная певица. Потом ее пели другие певицы в концертном исполнении. Где-то она была поставлена — в Пермском оперном, в Софии, в Ереване (на армянском языке!). Но за этим я не очень следил.

Может быть, гармонический язык этой оперы мог бы быть более терпким, насыщенным. Но все же я предпочитаю язык эмоциональный. Есть сочинения многих авторов, которые мне интересны, они решены очень рационально, в высшей степени «технично». Некоторые из них созданы на таком высоком уровне, что техника даже как бы переходит в категорию эстетическую. Как правило, такие партитуры интереснее смотреть, чем слушать. Я же предпочитаю язык эмоциональный, и для меня это единственно возможная позиция. Задача у музыки — такая же, как и у религии: вносить в душу покой, приносить утешение и надежду, она должна напоминать о том, что гармония в мире все-таки существует.

Конечно, нет искусства правильного или неправильного. Правильно то, что воздействует эмоционально. А в том, что «Ожидание» воздействует, и очень сильно, я убеждался и на спектаклях Покровского, и на исполнениях монооперы в концертах. Я знаю, есть такие теории, что композитор пишет музыку для самого себя, и она может существовать вне связи со слушателем. Это бессмысленная позиция. Музыка рождается для того, чтобы ее слушали. Как пекут хлеб для того, чтобы его ели, а

не для того, чтобы он лежал на полке.

Несколько лет назад я начинал работу над новой оперой по роману «Путешествие дилетантов» Окуджавы. Когда я его прочел, я был под сильным впечатлением от языка, стилистики, проблем, которые он поднимал, оригинальности их разработки. Кто-то мне предложил: «А почему бы тебе не написать оперу по этому роману». Я подумал и снова стал читать. Нет, опера из этого у меня не получится. Стал советоваться с одним литератором, с другим. Поговорил с Булатом. Он посоветовал ограничить сюжет и какие-то линии убрать. Я снова стал перечитывать. Постепенно рождалось ощущение, что оперу можно сделать. В романе отражены события прошлого века. Но проблема, которая интересовала меня, — это проблема отсутствия выбора, возможности жить так, как хотелось бы, проблема внутренней свободы, свободы своих чувств и свободы одиночества. Неожиданная смерть Николая Кемарского, прекрасного драматурга, с которым меня связывала и работа над «Калиостро», и многолетняя дружба, прекратила нашу совместную работу…

А потом наступили новые времена. Довольно долго мне казалось, что вот оно, долгожданное время. Вернулось время надежд, которые так нам были дороги в шестидесятых. Я стал интересоваться политикой, упоенно смотреть по телевизору все съезды народных депутатов. Даже написал книгу, где подробно описывал все свои реакции на изменения в нашей жизни. А в общем-то это книга о том, как семьдесят лет назад советская власть предала интеллигенцию и как потом интеллигенция научилась предавать сама. Я как сумасшедший диктовал текст Вере, которая, как заяц, строчила за мной на пишущей машинке. Помню даже, что работали в Сухуми — чтобы успеть ее сдать к сроку. Заказал мне эту книгу один англичанин, издательство которого потом прогорело, и книга не вышла. Поначалу я расстроился. А теперь рад ужасно — слава Богу, что она не вышла. Какой-то дневник съезда народных депутатов получился. Но мы же все тогда этим переболели. Хотя в целом концепция книги, если бы я писал ее сегодня, не изменилась бы. Но браться за такую книгу, в которой все замешано на политике, я бы сегодня не стал. Потому что теперь знаю совершенно точно: есть один человек на свете, которому политически не доверяю полностью. От «а» до «я». Это я сам.

Я был очень рад, когда появился Горбачев. Наконец-то вместо косноязычных стариканов — человек в очках, как-то гладко говорящий, с женой, приемлемой внешне. А как мы слушали его

первую речь в Ленинграде?! Я помню реакцию свою и друзей. Мы кинулись звонить друг другу по телефону с криками: «Включи телевизор!»

Кстати, я узнал в нем человека, с которым мне пришлось столкнуться раньше, когда он был главным начальником на Ставрополье. Проходил очередной фестиваль Союза композиторов, и он нас принимал. Тогда он произвел неожиданно интеллигентное впечатление. Конечно, потом я забыл об этом — да мало ли с кем приходилось встречаться. И вот он оказался главой государства. Энтузиазму нашему не было конца. И опять нам казалось: впереди нас ждет только радость.

Но прошло два года, и большей неприязни, чем Горбачев, у меня не вызывал, пожалуй, никто — своей глупостью, наглым враньем.

На этом фоне появляется человек из провинции, такой крепко сколоченный, ездит на «Москвиче» своего зятя, какие-то свинские номера ему устраивают — в итоге мои симпатии перекидываются на нынешнего президента. Я даже один раз был на его митинге в Лужниках. Но проходит еще два года — и опять от симпатий не осталось ничего. Поэтому доверять в политике никому не намерен. И прежде всего — себе.

Интеллигенция, которой я посвятил книгу, разочаровывала. Не все, конечно, но слишком многие. Если раньше кто-то выступал и заявлял: спасибо нашей партии за то-то и то-то, это было, в общем, неприлично. Это делали совершенно отдельные люди, о которых говорили: вот подлиза, вот подонок. А сейчас самые, по моим понятиям, приличные люди, не стесняясь, говорят: вот мы тут блины едим — и большое спасибо этой фирме, этому банку, который нам эти блины купил. Это я сам видел по телевизору. И чуть от злости не упал с дивана. Известные актеры говорили!

Но не сразу все кинулись в политику. Как всегда, процессы начались с «разборок» в своей среде. Были съезды писателей, кинематографистов. Они были похожи, скорее, на рыночную площадь, где соревновались в количестве бранных эпитетов, шло сведение личных счетов. Выяснилось, что можно открыто топтать друг друга ногами. Атмосфера скандала определила жизнь в творческой среде на несколько лет и стала одним из «завоеваний» нового времени.

Балетом я был заворожен с детства. Он представлялся мне чем-то вроде сказочного королевства, где правят гармония и красота. Я всегда был влюблен в строгость классического балета, в изящество классики на балетной сцене. Я был знаком со

многими ведущими нашими танцовщиками, относился к ним с любовью, восхищением и любопытством. И, что самое забавное, казалось, что они мне отвечают тем же. Развесив уши, я всегда слушал рассказы Майи Плисецкой о театре, о ее каторжной работе.

Конечно, детское представление, что балерины порхают по сцене, было недолговечным. Но рассказы их, той же Майи (хотя Майю я мог слушать о чем угодно), как работает балерина, как она переводит музыку в движение, пластику, жест, мог слушать без конца. Впрочем, признаюсь, не только это. Меня всю жизнь увлекали рассказы профессионалов о том, как что-то делается. А уж когда это касалось того, что составляло основной интерес моей жизни, тут любопытство было ненасытным.

Случилось так, что в 1986 году ко мне обратилась Вера Бокадорро, французский балетмейстер, с просьбой написать балет по сказке Горького «Девушка и смерть». Я был знаком с Бокадорро очень давно, так как она долго жила в Союзе, работала в Большом театре, где на протяжении многих лет шли поставленные ею два балета. Ее предложение меня обрадовало, и я тут же кинулся к телефону звонить Плисецкой. Конечно, я знал о напряженных отношениях в театре.

— Майя, мне предложили написать балет. Что ты думаешь? Стоит мне иметь дело с Бокадорро?

— По-моему, можно, — ответила Майя вполне спокойно.

И я с радостью согласился.

Музыка была написана, подписан приказ дирекции театра о запуске спектакля. Музыкальная концепция основана на противопоставлении двух измерений — того, что происходит на земле, то есть любви, и того, что вне земли, то есть смерти. Я использовал полистилистику, сочинил тонально-модальную музыку для сцен любви и атональную для сцен смерти. Позже ряд эпизодов (предчувствие смерти) были записаны в моей студии и решены в электронных тембрах. Концепция не вызывала никаких возражений ни у кого. Музыка была принята художественным советом театра. Начались репетиции.

Спектакль репетировали Людмила Семеняка, Нина Ананиашвили, Андрис Лиепа, Александр Ветров. Декорации были выполнены главным художником театра Николаем Золотаревым. Репетиции продолжались несколько месяцев и уже подходили к концу. Были полностью готовы декорации. Сшиты все костюмы. Танцовщики знали все партии. Премьера назначена на второе апреля 1987 года. Проданы билеты. Во всяком случае, у меня на руках были билеты со штампом «Девушка и смерть».

Но за некоторое время до премьеры в театре обострилась

давно ведущаяся война между главным балетмейстером Большого Юрием Григоровичем и группой танцовщиков, сходящих со сцены. Тех, которыми я привык восхищаться и с которыми у меня до этого были самые добрые, даже нежные отношения.

Естественно, никто из них в спектакле занят не был. Конечно, я слышал об этой самой настоящей войне, которая идет в Большом театре. Но никогда не считал возможным становиться на ту или иную сторону, да и не подозревал, что война столь кровава. Это сегодня у нас каждая продавщица знает, что в Большом идет многолетняя распря. Тогда же она носила закрытый, внутренний характер. Я и тогда считал, и сейчас считаю, что наши выдающиеся танцовщики Екатерина Максимова и Владимир Васильев, невзирая на преклонный для балета возраст, имели право танцевать в театре до тех пор, пока на них ходит публика. В конце концов, ходить или не ходить — это ее неотъемлемое право. Но я также считал, что Григорович имеет право занимать или не занимать в своих новых спектаклях тех или иных танцовщиков. Да и вообще я считал и сегодня считаю, что все это не мое дело. А тут еще выяснилось, что Бокадорро принадлежит к группе Григоровича. И балет «Девушка и смерть» стал плацдармом в этой войне. Позже она продолжилась на страницах прессы, в нее втягивались все новые люди, находились новые поводы, появлялись все новые жертвы. Но первый открытый бой в этой войне был дан на моем балете «Девушка и смерть». Впервые конфронтация стала открытой, вышла из кулуаров и из-за кулис.

Трудно представить себе, какая грязь лилась с одной и другой стороны. Танцовщики, перед именами которых склонялся весь мир, позволяли себе подходить к оркестрантам и говорить им:

— Какой смысл репетировать, если балет все равно не пойдет?

Те же оркестранты подходили ко мне на улице и предупреждали, что против балета ведется борьба.

— Сделайте же что-нибудь наконец! — говорили они мне.

Я кидаюсь звонить Родиону. Рассказываю, что происходит в театре.

— Мика, это театр. Там так, — отвечает он.

За день до премьеры дирекция театра закрывает спектакль. Спускаются в запасники декорации, убираются на склады костюмы, оказываются ненужными двадцать семь оркестровых репетиций, труд многих звезд Большого. Дирижер Александр Копылов и балетмейстер Бокадорро просят об одном — показать спектакль публике. В конце концов, пусть решает публика и

критики. Но в этом было отказано.

Я не берусь судить, удался спектакль или нет. Но факт остается фактом: публике он показан не был. Директор театра, поначалу яростный сторонник спектакля, за день до премьеры его закрыл. Для меня это был большой урок, преподнесенный Большим театром. Урок Большого.

И еще одно меня поразило. Замечательные танцовщики, тогда молодые, но уже звезды, облеченные званиями, на памятном художественном совете, на котором «закрывали» балет, не посмели промолвить ни одного слова. Это потом они звонили и по телефону плакали по поводу потраченного многомесячного труда, по поводу так и не состоявшихся ролей. Но тогда они боялись. А вдруг победит не Григорович? Да, прав был Родион — такова атмосфера Большого Балета.

Владимир Васильев, выступая на худсовете, говорил о том, что балет ужасен по всем своим компонентам, что разрешение на премьеру подорвет престиж Большого. Неужели престиж Большого так невелик, что его репутация рухнула бы от одного-единственного спектакля?! Не думаю. Кстати, худсовет театра так ничего и не решил. Решение же о закрытии премьеры взяла на себя дирекция в лице директора, сейчас уже бывшего, Станислава Лушина. Он не осмелился ввязаться в эту «братоубийственную» войну. Когда балет сняли, я от досады забрал из театра партитуру, голоса и выкинул их в мусоропровод…

Несколько лет я не только не ходил в Большой, но даже когда мне нужно было мимо него проехать, я делал на машине крюк, лишь бы только его не видеть. Не общался с Родионом и Майей. Правда, года через три позвонил им. Трубку взял Родион. И я сказал ему:

— Родион, ни один балет не стоит нашей дружбы.

И я действительно так считаю.

Первый раз после перерыва я попал в Большой, когда Гранд-опера привезла несколько балетных спектаклей. Вера уговорила меня пойти посмотреть один из них с участием молодых французских танцовщиков. В первом отделении по иронии судьбы давали балет «Юноша и смерть». Как всегда, приветливее и, самое главное, искреннее всех меня встретили гардеробщицы и билетерши:

— Ах, почему вы к нам не ходите, как мы рады вас видеть!

Что я мог им ответить? Что на Большой у меня аллергия? Что я не могу поступить, как Покровский — не обижаться на Большой, как нельзя обижаться на Кремль или Успенский собор? Но долго я не выдержал. Мы ушли после первого отделения, после «Юноши и смерти».

Потом мне пришлось не только прийти в Большой театр, но и проводить репетицию концерта программы «Новые имена», художественным руководителем которой я являюсь последние несколько лет. В этой программе я познакомился с совсем молодыми музыкантами, некоторые из них на моих глазах из детей-вундеркиндов превращались в зрелых замечательных исполнителей. Есть среди них просто звезды — пианист Александр Гиндин, гобоист Алексей Огренчук, кларнетист Игорь Федоров, виолончелист Дмитрий Масленников. Никому из них нет еще и двадцати. Уверен, что их ждет блестящее будущее. И именно эти в общем-то дети в какой-то мере примирили меня с Большим театром. Меня устраивало то, что они были на сцене, а я — в зале. Мы замечательно общались, и мне было чрезвычайно интересно с ними.

И еще мне нравилось то, что им казалось: впереди их ждет только радость.

Мой стиль работы в кинематографе изменился. Отчасти потому, что мне надоело зависеть от исполнителей, симфонического оркестра, от вида оркестрантов, которые играют на записи полулежа.

— Маэстро, браво! — кричали они после первого же дубля, несмотря на жуткую фальшь.

Я устал еще от многого, многого того, из чего складывается «работа над музыкой к фильму». Я решил обрести полную независимость и стал собирать звукозаписывающую студию, в которой работаю в кино последние десять лет. Денег на нее у меня, как всегда, не было. Я продал свой «мерседес» — «Мурку», как мы его называли. Меня долго уговаривали продать его подороже. Но я решил соблюсти свой принцип: с великой державой я в азартные игры не играю, с государством не вяжусь. Ну его к черту. И отвез «Мурку» в Южный порт, где мне заплатили за нее по цене старой «Волги». Перед въездом в магазин какой-то туркмен лег поперек дороги и выкрикивал, как на аукционе, постоянно повышая цену. Я продал свои любимые «Никоны». И как истинный «деловой человек», опять же почти за бесценок. Потом я получил какой-то приличный гонорар в Германии за трансляцию «Чернобыля» по «Немецкой волне» и там же, в Западном Берлине, купил многоканальный магнитофон и пульт. Это легло в основу моей студии. Теперь я могу записывать всю музыку к фильму у себя дома, не завися ни от кого, и отдавать на киностудию уже готовую фонограмму.

Друзья, зная мою привязанность к «Мурке», спрашивали:

— Чего ради ты расстался с «мерседесом»? Неужели не жалко?

Я не сразу нашелся, что ответить. И ответил я не им — себе. Чего ради расстался? Ради независимости. Поэтому смирился с утратой. В этой студии для меня сошлось многое — и независимость, и неистребимая любовь к технике, к разным «игрушкам». Все-таки должно быть и что-то положительное в современной технократической цивилизации?!

Конечно, живой оркестр есть живой оркестр, и ничто с ним не сравнится. Но самплерные инструменты, а я стремился к естественному звучанию, давали огромные возможности и в поиске новых тембров, и новых контрапунктов музыки и изображения. Когда мои коллеги попадали в мою студию, они удивлялись, зачем мне сразу несколько клавиатур? Но мой принцип — живое исполнение, живая запись, минимум монтажа на компьютере. Когда я записываю, я играю всегда сразу на нескольких клавиатурах. Как на органе.

И еще. Студия помогает мне отгораживаться от того мира, который мне нравится все меньше.

Лично для меня, в общем, мало что изменилось. Как я раньше пытался жить не по тем законам, по которым полагалось, ничего от властей не хотел и не ждал, а занимался своим делом, так же и сегодня. По-прежнему ничего не жду от власти — пишу свою музыку. И если она кому-то нужна — для меня это радость. Только работать приходится втрое больше, чтобы как-то поддержать тот уровень жизни, к которому я привык. Правда, и спрос на меня не упал, что приятно. Что касается того, что мы приобрели и потеряли… Но ведь мы этого сами же хотели. Правда, не ожидали, что будет именно так.

Телевизор раздражает. При большевиках тоже раздражал, но совсем по-другому. А сейчас я себя спрашиваю: почему это демократы не любят классическую музыку?..

Грустно, когда не бывает денег. Деньги мне нужны не на жизнь — на это я зарабатываю. Но есть что-то, что мне очень хотелось бы, — и я знаю, что этого никогда не будет. Например, профессиональный фотоаппарат «Лингофф-техника». Это фантастический фотоаппарат! Но у меня никогда не будет на него денег, это нереально. Или я всегда мечтал попасть на карнавал в Бразилию, в Рио-де-Жанейро. Вряд ли попаду. Хотя нет. Можно сказать, что все-таки съездил!

Не так давно явился ко мне некий человек и сказал:

— Здравствуйте, господин Таривердиев!

— Здравствуйте! Чем могу быть полезен?

— Вы знаете, что инфанта Испанская выходит замуж?

— Нет, не знаю. А что?

— Дело в том, что мы представляем группу испанских фирм в России. А инфанта выходит замуж не за принца крови, как положено, а за богатого промышленника.

— Ну и что? — продолжаю удивляться я.

— Пришлось даже испросить разрешения Папы Римского на этот брак.

— Замечательно, — говорю я с возрастающим изумлением. — Но какое отношение это имеет ко мне?

— Все королевские дворы сейчас готовят принцессе подарки. И мы, группа испанских фирм…

— Это я уже понял.

— … тоже хотели бы сделать подарок. Нам сказали, что никто лучше вас не напишет органную музыку. Мы хотим вам заказать органную пьесу — в подарок принцессе.

— Знаете, написать я не успею. Но я только что закончил десять хоралов для органа, мне буквально на днях принесли ноты из переписки. Если хотите…

Прослушали.

— Боже мой, это то, что нужно, — воскликнул представитель двадцати испанских фирм. — Боже, как красиво! Именно то, что надо! Нам нужно немедленно взять ноты, переплести в сафьяновый переплет, а вы своей рукой напишете: «Принцессе Елене, инфанте Испанской, в день бракосочетания от Микаэла Таривердиева».

— Могу и написать, — ответил я.

— Кстати, а сколько это может стоить? — спросил он.

Вот тут я замялся.

— Право, не знаю, не приходилось писать музыку к свадьбам. Ни к королевским, ни к другим.

— А какой критерий? — не успокаивается испанец.

— Ну, какой критерий… Я могу сказать не для королевской семьи, а как принято на нашем телевидении. Скажем, за песню, которую исполняют певцы под гитару, — показываю я на включенный экран, — минимум две тысячи долларов. Иногда и больше.

— Ага, значит, десять хоралов — двадцать тысяч долларов. Так?

— Меня это устраивает.

И он уехал готовить контракт, а мы с Верой стали строить планы: сбывается голубая мечта. Мы таки съездим в Рио-де-Жанейро! До поздней ночи смаковали поездку.

На другое утро раздается звонок. Слышу знакомый голос представителя двадцати испанских фирм:

— Это потрясающе! Я под впечатлением! Музыка хай класс!

Одна просьба. Вы не могли бы в цене уступить?

Я не сразу понял, а потом говорю:

— Знаете что? Приезжайте, забирайте ноты. Я их дарю вам и вашей принцессе.

И так у меня всю жизнь. Поэтому когда мне говорят: вы сделали сто тридцать четыре фильма, — да вы же миллионер?! — мне трудно бывает отвечать, особенно за рубежом.

Когда-то в Мехико я познакомился с женщиной, которая написала знаменитую «Бесаме мучо». Она возглавляла музыкальное общество авторов в Мексике. Это была фантастически богатая женщина, хотя прославилась как автор одной песни. Так что я отвечаю на этот вопрос: я-то делал эти фильмы не в Америке, а в России. Скажем, за «Иронию судьбы» получил пять тысяч рублей, за «Семнадцать мгновений» — одиннадцать. Вот когда я наконец сделал ремонт в своей квартире. Почти как у Моцарта в «Свадьбе Фигаро»: чести много, а денег мало.

Вот так мы с Верой побывали в Рио-де-Жанейро.

А про «прохиндеев», правда, еще до встречи с ними, написал оперу-гротеск «Женитьба Фигаренко». Сюжет, как мне это уже приходилось делать в «Калиостро», — классический, Бомарше, но перенесенный в наше время. Там есть Евграф, но не граф, Альмавивов, Альмавивова жена, Сюзонова и Керубинов, Базулев и Бартолович и, конечно, Фигаренко, который хочет открыть свою частную парикмахерскую. Когда я писал эту оперу, девятиголосные ансамбли, которые появляются, как и положено в комической опере, в финале каждого действия, я жутко смеялся. Получил наслаждение от работы огромное. Вообще считаю, что это лучшая моя опера. Но пока она не поставлена — стою в очереди авторов в Камерный театр. Ну что же, я же сам сказал Покровскому, что это единственная очередь, в которой я готов стоять…

История же с испанцами имела свое продолжение. Позвонили мне как-то из Союза кино:

— Тут для вас письмо лежит. Откуда-то из-за границы. Приезжайте, заберите.

А мне все некогда. Или забывал я его забрать. Несколько недель валялось. Наконец взял. Привожу домой. Вижу — на конверте золотая корона. Вскрываем. Не по-нашему написано. Аккуратным почерком. Оказалось — собственноручное письмо от инфанты Елены. С благодарностью за подарок к свадьбе. Но и этим дело не закончилось. Поздним зимним вечером раздается звонок по телефону. Мужской голос представляется: кабальеро чего-то де чего-то. Говорит, что королева Испанская приезжает на

день в Москву, специально послушать «Хованщину». И кабальеро зовет меня в Большой театр, чтобы лично представить королеве. Извините, говорю, очень занят. А про себя думаю: привет из Бразилии. Да и в Большой не хочется. Сказал бы вслух, да ведь не поймет же.

И все же я не могу не спрашивать себя: что со мной происходит? Брюзгой становлюсь? Черт его знает! Но не в этом дело. У каждого человека ведь два возраста. Биологический и внутренний. Они почти ни у кого не совпадают. Мне с молодыми явно легче, чем со многими из ровесников. И сегодня, когда мне уже за шестьдесят, друзья у меня — молодые. Например, подружился с Андреем Карауловым. По возрасту он мне в сыновья годится. А я этого не ощущаю, да и он, по-моему, тоже. Но самое интересное — с режиссерами.

Мне дорого то, что, когда я был молод, — меня приглашали молодые режиссеры. У нас с ними был общий язык. Ну это понятно.

Когда я стал старше, «среднего» возраста, — меня по-прежнему приглашали молодые. И я опять находил с ними общий язык. Сейчас, когда я уже в «третьем» возрасте, — меня снова приглашают молодые. И мы разговариваем с ними на одном языке. Значит, я не застыл, значит, я еще не такой «старый крокодил». Мне было интересно и приятно работать с Сережей Урсуляком, с которым мы сделали уже две картины — «Русский регтайм» и «Летние люди. Дачники». Когда он принес сценарий «Русского регтайма» и я прочел его, мне вдруг показалось, что в этом есть что-то от «До свидания, мальчики». Тоже три мальчика, только семидесятых, восьмидесятых. Как решит картину этот мальчик восьмидесятых? Какой будет ее интонация? Интонация Сережи Урсуляка оказалась мне близкой. И в нем ко мне в чем-то вернулся Миша Калик. И я думаю, что Урсуляк один из немногих, а может быть, единственный, кто сумел продолжить эстетику, линию каликовских картин.

* * *

А в восемьдесят девятом в Москву приехал Михаил Калик. Наконец-то его имя, его легендарные картины, почти на двадцать лет выкинутые из жизни, возвращались из небытия. Им повезло меньше, чем картинам Тарковского. Они были вычеркнуты из жизни не одного поколения. В аэропорту его встречали уже порядком постаревшие мальчики и девочки из нашей компании

шестидесятых. Интервью на телевидении, в прессе, ретроспектива фильмов — в моду вошли те, кто возвращался. Миша не вернулся насовсем. Он вернулся снимать. Калик и в Иерусалиме оставался Каликом. Он никогда никому не пытался угождать. Он всегда больше всего ценил свою независимость. И поэтому приехал снимать свою следующую большую работу в Москву.

Он вернулся через восемнадцать лет. Со сценарием киноэпопеи. О своей жизни. Жизни Михаила Калика. Никто не верил, что можно снять картину, в которой задействовано 150 актеров, где нужны огромные массовые сцены. Но он снял этот фильм. Фильм-мемуары, «советский Амаркорд» режиссера из Израиля. Фильм о его жизни. О человеке — Михаиле Калике и человеке вообще. О добре и зле. О мальчиках, которые жили, любили, снимали фильмы. И один из них уехал.

Мальчики думали, что навсегда. Но он вернулся. «И возвращается ветер» — новая наша совместная картина была показана 14 ноября. Двадцать лет назад именно в этот день Калик покинул страну. Большой зал Дома кино был забит. Многие плакали. Калик вернулся — и вместе с ним особая, пронзительная интонация. Здесь есть и светлое, и страшное. И мальчик, идущий за солнцем, и лагеря с поразительными по достоверности сценами. Этот план наголо стриженых зэковских голов на тонких некормленных мальчишеских шеях — на морозе сняты по приказу шапки по случаю смерти главного «пахана» в 1953 году. И реминисценции из прежних фильмов, которые в конечном счете, — о жизни этих светлых мальчиков. Последних романтиков, последних идеалистов. Наступает другое время. Не их время.

До свидания, мальчики!

Я все время думаю о том, почему я так живу? Меня все спрашивают — зачем я прихожу в Союз кинематографистов, что я там делаю, зачем стал секретарем по социальным вопросам, зачем руковожу компанией «Мир кино»? Ты композитор, известный, действующий, почему, почему ты ездишь выбивать квартиры, зачем занимаешься всей этой чепухой? Ничего лично для себя я от этого не получаю, тем более что прекрасно знаю: творческий союз, любой — композиторов, писателей — обреченный вариант, не имеющий никакого смысла. И вдруг я понял: с юности я занимался своим прямым делом — писал музыку — ночью, до трех-четырех утра. Или сидел за столом за партитурой, или записывал, или она просто крутилась у меня в голове, а я в это время просто лежал и думал и как будто бы ничего не делал. Но она у меня крутится в эти часы. А постоянно

отдавать невозможно. И я пришел к выводу, что, оказывается, так я набираюсь впечатлений. Может быть, неприлично, нехорошо говорить о том, что вот я куда-то еду, для кого-то что-то выбиваю или пытаюсь сделать — чтобы набраться впечатлений. Конечно, я это делаю, потому что хочу сделать добро. И все-таки не только для этого. Я питаюсь. Думаю, что это не так грешно. Может быть, если бы я питался злом, это было бы грешно. А я питаюсь тем, что стараюсь кому-то сделать добро. Я много лет не мог ответить на эти вопросы. Зачем я занимаюсь этой чепухой? Оказывается, вот зачем. Вот как был написан альтовый концерт? Он просто выскочил из меня, целиком, весь готовый. Это требует топлива. Самое любопытное — я так жил всегда. Меня не интересовало, будет ли это исполнено или не будет. На жизнь я зарабатывал музыкой к кино, которая была мне интересна, не скрою. Но и музыка к кино — она тоже дает мне топливо. Здесь постоянно идут какие-то эксперименты: вот это будет звучать так, а вот здесь — по-другому.

Злым гением в моей жизни оказался Родион. Не желая этого. А может быть, и желая, не знаю. Вот таким злым гением не смог оказаться другой мой друг, Андрей Вознесенский, который говорил мне: «Ты плохой отец своим детям, — он имел в виду музыку. — Написав музыку, ты должен ее устроить, заставить ее исполнить, издать. Я для этого на все, что угодно, пойду, я пойду в ЦК, я готов унизиться, лишь бы мои стихи увидели свет». Или еще он мне говорил: «Ты хочешь остаться целкой в бардаке». Но мне всегда был важен процесс. А вариант передачи музыки кому-то мне был неинтересен. Глупо, наверное. И неправильно. Наверное. Но это факт. И ходить для этого в посольства, куда меня также звали, стоять тупо с бокалом виски в руке и разговаривать с людьми, которые мне совершенно не интересны, — такой цены я не хотел платить и не хочу. Так же как и не ходил в ЦК на стакан чая. Я никуда не ходил. Я жил своей отдельной жизнью.

Когда после болезни, после инфаркта, вдруг позвонил Щедрин и сказал, что вот сейчас будет пленум и он просит меня войти в его секретариат — «Ничего не надо, — говорил он, — главное, чтобы было твое чистое имя, твои чистые руки», — я дал согласие, полагая, что все для меня останется по-старому. Это была одна из страшных ошибок моей жизни.

Меня совратил не Щедрин. Меня совратила атмосфера, где вопрос престижности — где будет исполнено, в каком концертном зале, в каком отделении, в каком сочетании — не музыка, а вот ЭТО было важно. И вдруг я тоже стал обращать на ЭТО внимание. За те несколько лет, что я провел в стенах Союза

композиторов, я очень долго расплачивался. Я никогда бы не влез в историю с Большим театром, если бы не вот этот неверно понятый, вернее, чужой принцип жизни. С этим балетом, с третьесортным балетмейстером. Со многими другими обстоятельствами места и времени. Но мне казалось: Большой театр меня пригласил! И вместо того, чтобы вести себя как всегда: вот партитура, ни одной ноты здесь не меняется, не нравится — до свидания, — стыдно сказать, но мне так хотелось, чтобы в Большом театре поставили мой балет, что я стал переделывать — не по указке начальства! — а потому, что «вот это неудобно будет балетмейстеру», «а это будет неудобно станцевать», «а это неудобно будет тому», «а это непривычно», «а вот Хачатурян тоже переделывал». И все становилось более банальным, а потом я стал переставлять номера, потому что танцовщики уставали… Я сам погубил свой балет. И когда понял, что это для меня смерть, я просто сказал: «До свидания! Я вас знать не хочу! Ни Союз композиторов, никого, я вас знать не знаю». Но долго, несколько лет, я приходил в себя, возвращал себе свое состояние. Человек, нормальный человек, не может жить в состоянии других. Он может жить в состоянии своем, которое ему понятно, тогда он живет нормально. А я всегда жил так: я просто живу. И никакая моя музыка не перебьет это мое ощущение. Я не чувствую себя мессией, как чувствуют себя из трех с половиной тысяч композиторов все три с половиной тысячи, и, главное, не желаю себя чувствовать таковым. Музыка — одна из сторон моей жизни, есть масса других проблем и дел. Еще есть рассвет, еще есть ночь, еще есть море, есть океан, есть водные лыжи, есть многое, что мне очень интересно. Еще есть моя любовь. И музыка — один из аспектов моей жизни.

Я жизнью заплатил за то,
что жил, как хотел.

Редьярд Киплинг

Мы собираемся лететь в Сочи на все лето. Сначала — на «Кинотавр». Потом — в «Актер». А потом — как получится. Мы летим к морю в надежде на море. Море помогает всегда. Море помогает почувствовать себя лучше, избавиться от хандры, работать. На море мы хотим закончить книгу, первые главы которой уже передали для публикации в журнал «Киносценарии». Этой книгой мы занимались несколько лет. Микаэл Леонович то с увлечением диктует мне большие отрывки. То бросает ее, махнув рукой, предлагая самой написать целые главы:

— Ну ты же все знаешь, если хочешь — сядь и напиши. Зачем

ты ко мне пристаешь?

Когда мы сидели в маленьком шумном ночном кафе в Риме, прямо под стенами Замка Святого Ангела, с Наташей Рюриковой, о чем-то болтали и было так весело и интересно, Наташа предложила что-нибудь написать для «Киносценариев».

— Да у нас уже кое-что есть, — признались мы.

— Так дайте.

— Но это только первые две главы.

— Пишите дальше, — предложила Наташа.

Тянули мы долго. Мне никак не удавалось уговорить Микаэла Леоновича вернуться к рукописи.

— Может быть, мы опубликуем эти главы? Тогда ему придется закончить книгу, — заговорщически обращалась ко мне Наташа.

Так и решили. Мы летим в Сочи, когда первые два номера журнала уже в наборе. Вместе с большим количеством вещей — все-таки уезжаем минимум месяца на два — я положила и маленький диктофон. Точно помню, что я его тщательно упаковала. Но в Сочи мы его не находим. Десять раз перерываем чемоданы. Он пропал.

— Спрятался, — говорит Микаэл Леонович.

Мы пробуем договориться с кем-нибудь, чтобы диктофон передали из Москвы. Не получается. В «Актере» тоже ни у кого диктофона нет.

— Ничего, закончим в Москве. У нас еще есть время, — успокаивает он.

25 июля, когда я осталась одна в нашем номере на пятнадцатом этаже санатория «Актер» и ко мне приехали какие-то люди за одеждой, я передала им смокинг, который мы брали для «Кинотавра», но который Микаэл Леонович так и не надел, рубашку, туфли… Из башмака выпал наш маленький диктофон. Мы были правы — мы брали его с собой. И Микаэл Леонович был прав, как всегда, — диктофон спрятался. У нас странные взаимоотношения с вещами, среди которых и с которыми мы жили. Перед поездкой в Сочи отключается радиотелефон, ломается телевизор, гаснет электронная записная книжка. Уже в Сочи останавливаются часы. Прячется диктофон.

Мы не успели сделать последнюю главу. Поэтому мы ее делаем. Только теперь от моего лица.

Я, Вера

Еще в детстве мне казалось, что со мной должно произойти что-то необыкновенное. Нет, не казалось — я была уверена, что это произойдет. Я всегда ждала ЭТО, сама не зная что. А может быть, зная, что это что-то, что у взрослых называется «любовь». Иногда я неслась, боясь опоздать, как будто знала куда. Неслась сломя голову, не опасаясь за то, чтобы она осталась целой. Я правда никогда ничего не боялась. Я не знала чувства страха. Я пронеслась через детство, через Гнесинский институт, через увлечение старинной музыкой. Из медиевистики — изучения старинных манускриптов XIII–XIV веков — я попала в газету и во взрослую жизнь, где был маленький ребенок, интересная работа и муж. К браку я довольно скоро стала относиться как к неизбежному злу. Брак он и есть брак. И я понеслась дальше.

В то утро я оказалась в Зале Чайковского. Никаких предчувствий у меня не было. Хотя именно тогда, в тот год «нервы были обожжены». Потом, много позже я определила это ощущение — ощущение себя в невесомости. Которое дает музыка Баха, Моцарта. Которое вдруг возникает после сильных переживаний. Или — трагических, или — радостных, но к которым всегда почему-то примешивается ощущение неизбежности утраты. И ты летишь, летишь, но только в невесомости. Внутри все натянуто так, что ты даже не ощущаешь этого натяжения.

* * *

В Зале Чайковского идет репетиция вечернего концерта. В первом отделении исполняется скрипичный концерт, во втором — кантата «Доктор Фаустус». Во втором — Шнитке, в первом — Таривердиев. Я была из страны непуганых идиотов. Мои родители (это отдельные семьи, где и мама и папа университетские профессора) по принципиальным соображениям не покупали телевизор. Фильмы «Семнадцать мгновений весны» и «Ирония судьбы» мы, конечно, смотрели. Специально ходили к друзьям. Вообще-то мама считала, что иметь телевизор дома вредно. И Микаэл Таривердиев начался для меня со скрипичного концерта, с оперы «Граф Калиостро». Нет, все же не совсем так. Я помню вечер в Крыму. Мне тринадцать лет. Я сижу на берегу моря в пионерлагере «Артек». А из радиоприемника вдруг

раздается голос: «Кто тебя выдумал, звездная страна?..». Песня о Маленьком принце. Чья музыка? Я об этом не задумывалась. Мне просто хотелось плакать…

Большинство ломится на этот концерт, да и на репетицию тоже, из-за Шнитке. Сценарий шумихи продуман умело: заранее заявлена Пугачева, да еще в партии Демона обольщающего. Потом пошел слух, что то ли ей запретили петь, то ли она отказалась, то ли не справилась с партией. Но аншлаг был обеспечен. Билетов не было. Прессу пригласили на репетицию. Шел фестиваль «Московская осень». Накануне состоялась премьера двухчасового «Приношения» для органа Родиона Щедрина. И мне нужно подойти к Микаэлу Таривердиеву с вопросом: не согласится ли он написать об этой премьере для газеты «Советская культура», где я тогда работала.

Вот так я к нему подошла. Он ответил, что, возможно, напишет, но даст ответ вечером, после концерта.

— А у меня нет билета, — так мы познакомились.

Мне был выдан билет. Билет на тот рейс, которого я ждала. Билет на полет в невесомости, где есть дата вылета, но нет точки приземления. У взрослых, кажется, это называется любовью. Но мы не были взрослыми.

Шли репетиции «Графа Калиостро» в Камерном театре. Микаэл Леонович увлечен театром, постановкой — музыканты встречают его с восторгом. Маша Лемешева, уже через несколько лет после премьеры, с некоторой ревностью сказала:

— Когда я пою Прасковью Петровну, мне жаль только одного, что завтра ее будет петь другая певица.

В перерыве между репетициями вокруг него собираются все, кто только есть в театре. Он притягивает к себе как магнит. И выделяется в любой компании. Он особый, особенный. Не такой, как все, отдельный. Как человек, как музыкант. Его музыка не вписывается ни в какие привычные рамки. Она узнаваема с первых тактов. Это очень хорошо понимает тот же Родион Щедрин. «К его музыке нельзя подходить с обычными мерками», — говорит он. К нему как к человеку — тоже.

Для меня его музыка стала идеалом современной музыки вообще. Мне близки в ней те каноны классики, которые он на свой, современный лад воспроизводит, «оживание» в ней тех жанров, которые, казалось бы, уже давно канули в Лету — например, мадригалов (иначе и не назовешь многие его вокальные вещи, которые называются то песнями, то монологами, но по сути это современные мадригалы), какое-то удивительное чувство слова и поэтичность всего, что он делает. А комические оперы на современный сюжет! И постоянный спор со всеми

вокруг: серьезная музыка может быть интересной! Опера должна быть захватывающей! На эстраде может звучать хорошая поэзия! Авангард давно уже не авангард! Он спорит со всеми. И в том числе с самим собой. Но, главное, его музыка дает то ни с чем не сравнимое ощущение невесомости, которое возникает неизвестно из-за чего и непонятно почему.

* * *

«Калиостро» еще репетируют. А он уже думает о другой опере — о «Путешествии дилетантов» по роману Окуджавы.

Я тогда еще не читала этого романа. И мне странно, когда он, открывая мне дверь, говорит:

— А вот и господин ван Шонховен пришел. И армячок у него есть.

У меня и впрямь была вышитая дубленка, которых по Москве тогда ходило очень много.

Вскоре я прочла этот роман. Тогда он вышел отдельной книгой в сером переплете. И подумала, что у меня, наверное, все-таки другая роль.

— Господибожемой, — любимая моя фразочка. Я прямо так и вздрагивала от этого рефрена Александрины. Но не мы распределяем роли…

Мы придумали свой мир. И закрыли его тайной. Нам было так хорошо! У нас даже Новый год свой. Еще когда мы не могли его встречать вместе, 31 декабря мы переводили все часы в доме на четыре часа вперед. Ставили видеопленку «Иронии судьбы», подгоняли бой курантов в фильме к этому же времени. И наступал Новый год. Это и был настоящий Новый год.

Впервые я вышла «на свет Божий» в Сухуми. Ашот, водитель катера из сухумского Дома творчества «Лилэ», договорился со своим братом, что мы поживем в его недостроенном доме на окраине города, у маяка. Из московской слякоти я прилетела в теплую нежную ночь. Октябрь, угасающее абхазское лето. Маленький блестящий одинокий баклажан в огороде. Полосатые матрасы, привезенные из Дома творчества. Солнце по утрам бесцеремонно заглядывает в окна без занавесок. Мы больше не хотим и не можем расставаться.

У него всегда было два мира — один для публичной жизни, которую он все меньше любит и от которой все больше отгораживается. Его большие очки, без которых он чувствует себя раздетым, тоже своего рода защита. Другой мир, свой, тщательно

оберегаемый и мало кому известный, в который вхожи очень немногие люди. Единицы. Даже родственников он выбирает себе сам. Миру Салганик, с которой дружит много-много лет, называет своей сестрой, из-за чего возникает масса недоразумений.

— А вы говорите по-армянски? — спрашивают ее после такого представления. Вернее, подтекст другой:

— Вы тоже не говорите по-армянски?

Она жутко злится. Но ничего с этим поделать не может. По его внутренним представлениям она действительно его сестра. И он в это действительно верит.

— Почему его все так любят? — удивлялся Родион Щедрин, наблюдая, как даже люди, которые, казалось бы, ничем с ним не связаны, с радостью кидаются ему на помощь. Не говоря уже о близких. Микаэла Леоновича действительно любят все, кто внутри его мира и кто не пытается его перестроить, перекроить на свой лад.

Мир перестраивает он сам. Всякий раз, оказываясь в номере гостиницы, пусть даже на день или два, он переставляет мебель. Когда садится работать, не может взять в руки карандаш, если на столе и в квартире не наведен идеальный порядок. Каким должен быть этот порядок, он тоже устанавливает сам. Вот на этой стороне — пепельница, а на этой — папка партитурной бумаги, а вот здесь — зажигалка, а под правой рукой — автоматическая японская точилка для карандашей, которая производит неизгладимое впечатление на тех, кто впервые слышит жужжание этого агрегатика. Он не может работать и жить в беспорядке.

— У меня нет позиции, — говорит он.

Это предельная степень самоосуждения. Ощущение крайнего дискомфорта, которое он любой ценой должен преодолеть.

— В семье виноватым может быть всегда только один. Неужели ты не понимаешь, что это очень удобно? Не нужно разбираться, выяснять отношения.

Так мы выводим формулы нашей совместной жизни. Виновата всегда я. И никогда с этим не спорю. В этом, конечно же, есть элемент игры, который нравится нам обоим и без которого все может стать скучным. А скука — это невозможно. Тем более что поразительным образом Микаэл Леонович всегда прав. Нам не пришлось привыкать, подгонять себя друг к другу. Все было давно подогнано. «Майя, — говорил он всегда о Плисецкой, — не человек. Она — явление природы». О нем можно сказать то же самое. Микаэл Таривердиев — это явление природы.

Его любили везде и всегда. Но только не в Союзе композиторов. Там он вызывал чувство опасливого недоумения.

Неизвестно, чего можно было от него ожидать. Когда Родион Щедрин позвал его в свой секретариат, в Союзе композиторов секретарская должность воспринималась как представительская синекура. Так было привычно. Но Микаэл Леонович же был убежден, что его позвали работать. Если он дает согласие войти в секретариат, он должен что-то делать. Не сидеть же просто так?! И он стал вникать во все, чем вызывал подозрительность окружающих. То он предлагал пересмотреть списки исполняемой музыки на фестивале «Московская осень», то организовать кассу помощи старикам, да мало ли что еще.

Не мог он жить и по законам группы. Принцип «против кого дружим» ему отвратителен. У него одна группа — группа талантливых людей. И по этому принципу ему близки и Родион Щедрин, и Шнитке, и Губайдулина, и Рыбников.

Я помню, когда Валерию Гаврилину, к которому он относился просто восторженно, хотя едва с ним был знаком, присудили Государственную премию, Микаэл Леонович предложил послать телеграмму с поздравлениями от имени российского Союза. Секретариат этому воспротивился. Это был «другой лагерь». Свиридовский. Тогда Микаэл Леонович послал телеграмму от своего имени. Валерий Александрович прислал ему письмо. Так началась небольшая переписка и регулярная «перезвонка» — они поздравляли друг друга с Рождеством, Пасхой. Гаврилин ответил ему таким же искренним восхищением. «Вы очень добрый человек, и удивительно, что сохранили свою сердечность, будучи музыкантом. Это почти невероятно. Правда, вы музыкант необыкновенный и пишете по зову сердца. В моей музыке много такого, что сформировалось под прямым воздействием идей вашего изумительного творчества и нравственно на него опирается» — это письмо было особенно дорого Микаэлу Леоновичу. Тем более что получил он его в год Большого театра.

Не знаю, смогли бы они подружиться, живи Гаврилин в Москве или Микаэл Леонович в Ленинграде. Может быть, и нет. Слишком многим это было бы поперек всего. Но они услышали одиночество друг друга.

А Союз, может быть, в результате и послал телеграмму, как всегда посылал — по одной болванке. У нас таких перебывало много. Все они поразительно одинаковые.

У него собственный кодекс поведения, кодекс мужской чести, от которого он никогда не отступает и уважает его в других. Он часто говорит:

— Только дураки ничего не боятся. А храбрый человек — это тот, кто способен пересилить страх.

Меня поразили две истории, которые мне рассказал Карен.

— По воскресеньям отец брал меня в Сандуны. В Сандуновских банях высшего разряда есть бассейн. Тогда мне казалось, что очень большой. На одной стороне — постамент, на котором когда-то была то ли купающаяся нимфа, то ли пловец. Что точно, неизвестно, но постамент сохранился. И под ним над водой бассейна была, да и сейчас есть, полукруглая кафельная чаша. Голые мужики, выскочив из парной, с азартом прыгали с постамента в бассейн. Меня долго подмывало последовать их примеру. И однажды тайком от отца я на этот постамент забрался. Мне было лет восемь. Смотреть сверху вниз оказалось совсем не так, как снизу наверх. Прыгнуть я не решался. Вокруг столпились мужики и подзуживали:

— Прыгай, пацан, или слезай, не мешай.

Случилось то, что должно было случиться: отец меня заметил.

— Прыгай! — крикнул он мне.

Я растерялся. Ослушаться отца не хотелось, я очень дорожил его уважением. Но я точно знал, что если прыгну, то задену коленкой за чертову вазу.

Отец, поняв, что решимости мне не хватает, крикнул из воды:

— Ну слезай, если боишься.

Он сказал это, и я увидел такое сожаление в его глазах, что взял и прыгнул. Ногу распорол до самой кости. Отец при помощи банщика, у которого почему-то не оказалось бинтов, перевязывал меня разорванными нательными майками, их собирали по всей раздевалке. Он сам так испугался и растерялся, что, когда банщик дал ему невообразимых размеров флакон йода, у отца дрогнула рука и он вылил на рану, наверное, полбутыли. А бутыль была поллитровая. Потом он мне говорил:

— Больше всего меня поразило, что ты не кричал, а только тихо улыбался.

Этот прыжок стоил мне двухмесячного пребывания в Морозовской больнице. Но с этого момента отец всегда разговаривал со мной только как со взрослым. История, конечно, получилась скверная, особенно для отца, который принес меня к матери на руках. Догадываюсь, что ничего хорошего не услышал. Однако ни он, ни я никогда не жалели о том, что этот прыжок все-таки состоялся.

Вторая история случилась чуть раньше и в отсутствие Микаэла Леоновича. Карена взяли в магазин, где он попытался стащить коробку конфет. Ну не устоял человек перед соблазном. Мать вызвала Микаэла Леоновича разбираться с сыном. Когда он вошел, у него было такое лицо, что мать вскрикнула:

— Микаэл, не надо!

— Сама вызвала, — ответил он, поволок Карена в комнату и начал его душить: — Если мой сын — вор, мне надо застрелиться. Чем самому стреляться, я лучше тебя придушу.

— После этого, — говорит Карен, — я ни разу в жизни не дотронулся до чужого. Никогда!

Да, он ничего не боялся. Ничего, кроме двух вещей. Он боялся за самых близких. И боялся быть униженным.

— Сережа, ну хоть вы выступите, — уговаривала я концертмейстера оркестра Большого театра Сережу Гиршенко прийти на худсовет, когда готовился разгром балета «Девушка и смерть». — Ведь там никого, кроме вас и Копылова, из музыкантов нет.

— Вы себе не представляете, что будет со мной, если я это сделаю. Меня просто выживут из театра.

— Если вы хоть что-нибудь не скажете о музыке, он этого не переживет. Он умрет.

Сережа выступил. Выступил дирижер-постановщик Александр Копылов, который защищал музыку, как мог. «За» выступила Марина Семенова. «Против» — Васильев, Максимова, Уланова. Семеняке очень хотелось танцевать этот балет — это единственный балет, поставленный на нее. Но она молчала.

По телевидению как раз в это время в очередной раз шли «Семнадцать мгновений весны».

— Вот он пусть и пишет себе музыку к кинофильмам, — резюмировала свое выступление на худсовете Галина Сергеевна весьма категорично.

Но на самом деле им было наплевать и на балет, и на музыку. Речь шла о другом.

Через некоторое время после того, как сняли балет, позвонили из Большого:

— Мы хотим вывезти на гастроли в Америку сюиту из вашего балета. Не могли бы вы вернуть в театр ноты?

— Нет, не могу, — ответил Микаэл Леонович.

Поездка в Чернобыль — мы были там в разгар репетиций в Большом театре, и еще ничто не предвещало скандала — и история «Девушки и смерти» стали каким-то внутренним рубежом. Чернобыль и Большой театр в чем-то совпали в его жизни. Чернобыль был тем, что потрясло его извне. Большой театр — изнутри. Предательства он не боялся. Он не мог его пережить.

Симфония для органа «Чернобыль», как бывало не раз на моих глазах, пришла ему в голову так, будто упала с неба. Конечно, до этого был период очень острых переживаний, впечатлений. Период какого-то постоянного ощущения дискомфорта себя в жизни, неудовлетворенности, раздражительности. Такое состояние всегда предвещало появление чего-то нового. Как будто шел процесс внутреннего созревания, вынашивания. А процесс рождения был одномоментным. Микаэл Леонович просто садился в студии за инструменты и играл от и до все сочинение. Уже потом он переносил это на нотную бумагу, за столом — делал это легко и с неизменным наслаждением.

Симфония писалась в расчете на Гарри Гродберга, с которым мы тогда много общались. С ним было интересно. Он знал об органе если не все, то почти все. Он рассказывал о разных душах разных органов. Тех, на которых он играл и которые помогал строить. Он рассказывал о своих слушателях по всему Союзу. Рассказывал, что, как некогда молодой Бах пешком отправлялся слушать знаменитого Буктехуде из Арнштадта в Любек, так из Братска, только теперь на автобусах, приезжают слушать орган в Иркутск. Гродберг романтичен, серьезен и немного высокопарен. И очень соответствует своему инструменту.

Перед премьерой был всегдашний сумбур, но прошла она замечательно. В памяти же, как всегда, ярче и лучше отпечатались репетиции. Этот процесс поиска звучания, соответствия его собственного представления и ощущений исполнителя увлекал Микаэла Леоновича чрезвычайно. Мы сидим в пустом Зале Чайковского, который от этой пустоты кажется просто огромным. В этом пустом пространстве почему-то вспоминается рассказ Гродберга о том, как он тайком проникал на репетиции легендарного Исайи Браудо и, прячась за креслами, слушал его.

Пока Гродберг готовится, открывает крышку мануалов, меняет уличные туфли на удобные для игры, мы проходим мимо фасада инструмента и поднимаемся по лестнице туда, где располагаются в четыре этажа девять тысяч труб, каждая из которых издает свой единственный тон.

Гродберг готов, и начинается репетиция. Гродберг трогает клавиши, переключает тембры. Микаэл Леонович не может усидеть на месте. Он ходит по сцене. Они яростно спорят о регистровке. Оба нервничают. Но вот начальные звуки заполняют зал — значит, договорились. По опыту знаю — ненадолго. Вот сейчас Микаэл Леонович спрыгнет со сцены в зал, начнет перемещаться по нему, проверяя звучание в различных точках. А

Гродберг будет сердито уверять его, что он тоже не глухой. И так ночь за ночью, несколько ночей подряд. Почему ночью? Да потому, что зал свободен только в это время. Мы встречаемся здесь после вечерних концертов. Все известно наперед: в паузах, когда перегревшемуся органу дают отдохнуть, Гродберг брюзжит, понося филармоническое начальство, которое не желает считаться с его возрастом, по ходу вспоминая болезни всех знаменитых музыкантов и отчего они у них произошли. Жена Гродберга, Наташа, которая ему всегда ассистирует за органом, вздыхает. А Микаэл Леонович с трудно скрываемым нетерпением ждет окончания паузы, когда Гродберг забудет обо всем, кроме музыки.

Выходим из филармонии — никого, кроме сонных сторожей. На улице идет снег. Разъезжаемся по домам. Микаэл Леонович, несмотря на усталость, спать не может.

— Черт, музыка так и крутится в голове.

Но это нормально. Так с ним всегда. После репетиций. После законченной работы в студии. После концерта.

Казалось бы, успех «Чернобыля» мог перевесить историю с Большим. Но внутренний спор с Большим все продолжается, история загоняется внутрь.

Через год после того, как партитура «Девушки и смерти» полетела в мусоропровод, полетел сердечный клапан. Микаэл Леонович работал на картине «Комментарий к прошению о помиловании» с режиссером Инной Туманян. Как всегда, ездил на перезапись сам. Февраль, холодно и сыро. Не только на улице, но и на студии Горького. Там он подхватил воспаление легких. Но Инна попросила прийти на обсуждение картины в Дом кино. С Инной он был знаком и дружил еще с картины Калика «Любить», где она была режиссером документальных съемок. Потом они делали вместе картину «Пятнадцатая весна». Инне он отказать не мог и поехал. Тем более что картина ему нравилась. А потом — Кардиоцентр, где и вынесли приговор: нужна операция, нужен искусственный клапан.

— Я оперироваться не буду, — говорит он. — И в Бакулевский больше не лягу.

Этого места он избегает так же, как Большого театра. Оно навсегда связалось у него со смертью матери. Я не была знакома с Сато Григорьевной. И в то же время у меня такое ощущение, будто я ее хорошо знаю. Она никогда для него не умирала. Это были совершенно *отдельные*, поразительные отношения матери и сына. Ненормальная любовь. При том что мать была всегда невероятно требовательна и строга.

— Мне всегда хвалили его в школе, только говорили, что он

неусидчивый, — рассказывала она Мире. — Поэтому я ему внушала: ты средний.

Когда Сато Григорьевна лежала в больнице и он ездил к ней каждый день, ее соседка по палате как-то сказала:

— У вас очень хороший сын.

— У меня очень нежный сын, — ответила она.

— Как ты думаешь, мама там молодая и красивая? — иногда спрашивает он. Он не просто верит, он точно знает, что люди не умирают.

В 1988 году он принял крещение в церкви Вознесения на Армянском кладбище, куда ходил двадцать лет и «где похоронены его родители. Он всегда был стихийно очень верующим человеком. И стихийным христианином, хотя формулировку «раб Божий» принять не мог.

— Я не раб. — Это слово его возмущает. Не принимает он и смирения. Ни в какой ситуации он не может оказаться на коленях. Скорее, он готов перестроить реальность. Он не вписывается в реальность. Он сам ее создает. Пусть даже в своем воображении.

Мы стали уговаривать себя, что, может быть, проживем и без операции. Так протянули два года. Шла нормальная жизнь. Новые картины, новая музыка — каждый год из Сухуми он привозит что-то новое. Прошел пятый съезд Союза кинематографистов, и атмосфера в кинематографе стала меняться — появились новые люди, новые режиссеры, новые слова, например, такие, как «проект».

С одним таким проектом фильма о еврейской певице появилась Инна Туманян. Для него нужно было найти актрису, которая бы еще и пела.

— При чем тут я и еврейские песни? — удивляется Микаэл Леонович.

— Микаэл, я буду работать только с тобой. И лучше тебя никто с певицей не справится, — уговаривала его Инна.

Кончилось тем, что мы отправились в Театр у Никитских ворот, слушать Машу Иткину.

— Очень мило, — сказал Микаэл Леонович, когда после спектакля ему представили Машу.

Она видела его в первый раз и не могла знать, что это означает «ужасно».

— Почему они все так плохо поют? — часто спрашивает он. — Они что, не слышат, что так фальшивят? Или их никто не учит?

Я помню, как трио «Меридиан», уже несколько лет спустя

после того, как перестали с ним заниматься и он их давно не слышал, пригласили его на свой творческий вечер. Он очень не хотел идти. Отправил меня. Пели они замечательно. И пригласили его на свой следующий вечер.

— А вы будете петь цикл на стихи Вознесенского? — ищет он пути к отступлению.

— Нет, наверное, не будем, — растерянно отвечает Надя Лукашевич, которая всегда берет на себя все самые сложные моменты в своем ансамбле.

— Раз не будете, я и не приду, — радостно находит повод отказаться Микаэл Леонович.

Через несколько дней перезванивает Надя:

— Мы его повторили, будем петь.

Делать нечего — приходится идти на концерт. А не хочется, потому что боится разочарований. Но ребята работают классно. Он доволен.

Правда, это было позже. А пока его уговаривают взяться за Машу Иткину. Уговорили. Но сначала он взялся за себя. Нам приволокли домой целую гору еврейских песен — нотных сборников, пластинок. Он отслушивал их, не на шутку увлекся, потом выбрал шестнадцать, из которых сделал свои обработки. Нет, это не были аранжировки в обычном эстрадном понимании. Это были именно авторские обработки. Какие-то он сделал для двух гитар и голоса, какие-то а капелла, несколько — в сопровождении симфонического оркестра. Начались ежедневные выматывающие репетиции с Машей. Он работал с ней так, как работал со всеми певцами до этого — если делать, так делать. Он опустил ее голос — до этого она пела на октаву выше, каким-то полузадушенным сопрано. А он объяснил ей, что у нее контральто. И действительно, после нескольких занятий ее голос как будто встал на место, зазвучал плотно, ровно, с красивой хрипотцой. Он заставил ее брать уроки иврита (песни записывали на иврите и на идиш), чтобы поставить произношение. Занятия продолжались полгода.

Запись назначили на «Мосфильме», звукорежиссером был Юрий Рабинович, с которым Микаэл Леонович работал на «Иронии судьбы» и дружил много лет. Все уже забыли о сценарии, о фильме. И режиссер, Инна Туманян, и оператор, Сергей Примак, да практически вся группа, пропадали в тон-студии на «Мосфильме». Результат превосходил ожидания: Маша пела потрясающе. Известные и неизвестные еврейские песни стали звучать совершенно непривычно, в них появлялась какая-то библейская мощь и значительность. У нас на глазах рождалась певица суперкласса.

— Мастер, — обращалась Маша к Микаэлу Леоновичу.

— Не надо, Маша, — отвечал он. — И ты меня предашь.

Он уезжал на последнюю смену. Я, как всегда, стояла у окна и смотрела, как он идет к машине, садится в нее, заводит, выходит счистить снег, машет мне рукой, снова садится, выезжает, машина поворачивает направо, на нашу улицу с односторонним движением.

Я жду, он звонит со студии:

— Я выезжаю.

Тогда я начинаю прислушиваться к проходящим по улице машинам.

— Нет, это не его «Волга». А это «Жигули». Это еще «Жигули». А вот это она, — и я кидаюсь к окну. Что-то не то: он выходит. С ним рядом Сережа Примак и Маша. Что-то случилось…

— Микаэл никогда не опаздывает, — сказала Инна Туманян, когда его не было в студии через пятнадцать минут после назначенного времени. — Что-то случилось.

Позвонили на проходную «Мосфильма».

— Машина Таривердиева въехала на территорию полчаса назад.

Побежали по длинным мосфильмовским коридорам. Они нашли его напротив кабинета Андрея Тарковского. Он потерял сознание. Придя в себя, отказался отменить запись. Они записали все. Потом идея фильма расстроилась. Маша Иткина выпустила свой компакт-диск, где не было ни слова о том, что это авторские обработки, что это, по сути, вокальный цикл. Да и вообще имя Микаэла Таривердиева не было упомянуто.

Он не вставал после этой записи несколько дней. Мы надеялись, что все обойдется. Но больше он встать не смог. Приехал Рудик, наш друг, кардиолог.

— Надо оперироваться. Другого выхода нет. — Этот приговор был окончательный. Прошения о помиловании не проходили — мы это поняли. И все же он по-прежнему твердил:

— Оперироваться не буду.

Примчалась Мира.

— А что, если эта операция будет не в Москве? — спросила она.

— А где же?

— Ну, скажем, в Лондоне?

— Это невозможно.

— А если будет возможно?

— Ну тогда посмотрим.

— Поклянись на Библии, что поедешь, если все устроится.

— Клянусь.

К его «нет» мы все привыкли относиться с почтением. Не только из уважения, но и из понимания непреложности этого слова. Не обсуждать между собой происходящее мы не могли. Собирался некий фольклор: кто-то рассказывал о чудодейственных исцелениях, кто-то говорил: только Хьюстон. Кто-то утверждал: Израиль лучше. Но это все оставалось между нами. И тут появился Чингиз Айтматов с простым бытовым вопросом:

— Что происходит с Микой?

Выслушав длинный и на редкость сумбурный ответ, он сказал:

— Если я что-то могу, так в любую минуту.

И сделал это. Тогда он мог. Он был членом Президентского совета при Горбачеве.

С Айтматовым Микаэл Леонович общается не часто. По работе сталкивались только в «Современнике», когда Волчек ставила «Восхождение на Фудзияму». Но Чингиза он читает упоенно. И между ними есть какая-то вольтова дуга, какое-то понимание на расстоянии. Они очень разные, может быть, даже в чем-то прямо противоположные. Иногда перезваниваются. Иногда встречаются, но редко. Но эти редкие встречи запоминаются. С годами Микаэлу Леоновичу становится все ближе философский взгляд Чингиза на жизнь, на искусство — здесь они понимают друг друга. Через несколько лет Чингиз Айтматов заявится к нам с целой телевизионной группой из тринадцати человек, которая снимает о нем фильм для немецкого телевидения. И не случайно он приведет их именно к Микаэлу Таривердиеву.

* * *

А тогда много чего было. Звонки министру здравоохранения. Переговоры с друзьями в Израиле, в Германии, в Англии. А время идет. И ситуация стремительно ухудшается.

Лондон уже прислал подтверждение, что на лечение берут, плату не взимают и даже назначили день операции. Родное Министерство здравоохранения приняло эту информацию к сведению — кажется, так это называется. А проще — гоняло бумажки по своим кабинетам. Выручил человек не сильно чиновный, зато надежный друг. Виктор Орлик работал тогда корреспондентом АПН в Лондоне. Коротко сообщив по телефону, что он думает по поводу ситуации, он в емкую фразу уложил свои эмоции. И добавил:

— Звоню в их Минздрав и рассказываю об этом безобразии

послу.

Замятин позвонил в тот же вечер.

Наутро раздраженный женский голос из министерства спросил:

— Почему, когда болен человек знаменитый, каждый раз поднимается такой шум?

Документы, впрочем, были выправлены.

В пятницу я получила паспорта. В субботу Микаэл Леонович попал в реанимацию Бакулевского института. Вылетать нужно было через неделю.

— Что нам делать? Лететь или не лететь? — спросили мы с Мирой Владимира Ивановича Бураковского.

— Что я вам могу сказать? Если я скажу «да», а он не выдержит перелета? Если я скажу «нет» — все равно мы оперировать его не будем. Не уверен, что и англичане рискнут. Поздно. Могу сказать определенно: без врача вы лететь не можете.

Он поднял трубку, набрал какой-то телефон и попросил в экстренном порядке оформить командировку в Лондон Рудольфу Мовсесяну, профессору Бакулевского института.

Так решился вопрос о том, что Рудик летит вместе с нами. Это было в среду, в три часа дня.

В четверг вечером, когда я судорожно кидала вещи в чемодан, позвонил Родион Щедрин:

— Вера, если есть хоть один шанс, они его спасут.

Только бы успеть — сверлило в голове, когда мы оказались на борту самолета, выполнявшего обычный рейс «Москва — Лондон». Трехмесячная неопределенность, мытарства по кабинетам, трясучка на разбитой «скорой помощи», которая доставила нас к борту самолета в Шереметьево-2, остались позади. Впереди — новая неопределенность.

«"Скорую" к трапу! "Скорую" к трапу!» — передавал напуганный экипаж радиосообщение в Хитроу. Самолет посадили так, что мы даже не успели заметить, как шасси коснулись посадочной полосы.

Так мы, Микаэл Леонович, Мира, Рудик и я, оказались в Лондоне. У трапа — другая «скорая», которая и отвезла нас в Лондонский королевский госпиталь.

В первые минуты мы мало что замечали вокруг: не прошел шок от перелета под капельницей, угрозы остановки сердца и разговора с представителем нашего посольства («если понадобится пересадка сердца, то англичане откажутся — большая очередь, не хватает донорских сердец, да и английские

законы запрещают делать подобные операции иностранцам»). Но на нас обратили внимание сразу. Все отделение сбежалось смотреть на стеклянную банку, которая у нас называется капельницей.

— А, я помню, у нас такие были во время войны, — откомментировал один из врачей, самый старший по возрасту.

Итак, мы в госпитале, в палате с окошечком на двери в коридор и окном, выходящим в большой сад. Мы на конвейере, который, кажется, никогда не останавливается. В этот же день нам сказали:

— Операция в четверг.

Первая надежда — не отказали. Новая проблема — дотянуть. С этого момента наша жизнь исчислялась минутами.

Вечер. Мне, уже привыкшей проводить в больнице не только дни, но и ночи, с трудом представлялось, что нужно будет ехать на другой конец Лондона, в предоставленную послом Замятиным квартиру. Я все оттягивала этот момент, хотя часы для посещений давно истекли. Не хотела уходить и Мира — без ее безупречного английского мы бы просто пропали. Вдруг к нам подходит старшая сестра:

— Почему вы не уезжаете? Не хотите? Ну так оставайтесь. У нас есть небольшой пансион, где можно жить. Я попробую вас там устроить.

Так поздно вечером мы с Мирой оказались в «Джеймс Хора хаус», маленькой гостинице, как мы позже узнали, специально предназначенной для таких, как мы, и пациентов, которые приезжают из других городов Англии, других стран, чтобы показаться врачам. Двадцать четыре комнатки, скромных, но имеющих все необходимое. Кухня, где все жильцы собираются за завтраком, две гостиные — для курящих и некурящих. Единственное, за что здесь, оказалось, взимают плату — 40 пенсов, так это за пользование стиральным и сушильным агрегатом в бытовой комнате. Так мы стали обживаться в Лондонском госпитале.

Утром, несмотря на уик-энд, жизнь в госпитале идет своим чередом. Необходимые обследования, врачебный обход. Уверенные, спокойные и улыбчивые сестры:

— Можно вас называть Микаэл? У вас такая фамилия…

Потихоньку мы начинаем присматриваться, замечать что-то вокруг себя. После наших больниц, с их бессмысленной суетой и вечной неуверенностью в правильности лечения, не просто и не сразу можно было привыкнуть к тому стилю, с которым мы столкнулись с первых же моментов. Воскресенье, но наш лечащий врач, кардиолог, наносит визит. У него уже есть первые

результаты обследования. Первая беседа. Но мы ждем Терри Льюиса, о котором знали еще в Москве, — именно его нам рекомендовали как одного из ведущих кардиохирургов Великобритании.

— Он будет у вас в среду, после коронарографии.

А накануне — небольшое развлечение. На звук кружащегося прямо над госпиталем вертолета больные высыпали на балконы, раскрыли окна палат и кинулись наблюдать: посадка — взлет, посадка — взлет. На крыше одного из корпусов построена вертолетная площадка — новая служба «Скорой помощи». Под площадкой — операционные. Для экстренных случаев.

Терри Льюис появился минута в минуту. Строгий и изысканный, лет сорока пяти. Его сопровождает свита человек из двенадцати. Кардиолог, анестезиолог, ассистент, врачи и сестры отделения… За эти несколько дней мы уже привыкли к тому, что врач — это бог. На отношении к Льюису лежит печать особого поклонения.

— У вас поражен аортальный клапан. Операция, тем более такая сложная, — всегда риск. Конечно, вы рискуете. Но я уверен, что смогу вам помочь.

Микаэл Леонович обладает удивительной способностью чуять талант и профессионала. Он бесконечно уважает таких людей. И появление Терри, как потом мы стали называть Льюиса — он стал нашим близким другом, — внесло перелом в его эмоциональное состояние. Поразительно, но Микаэл Леонович мог спокойно выслушать все подробности предстоящей операции: какая она, операция, что с ним будут делать, что будет происходить, как пройдут первые дни и часы после нее. И все же он спрашивает:

— Очень больно будет?

— Очень, — отвечает хирург. — Но вы не почувствуете.

Время тянется невозможно долго. Завтра. Осталось пятнадцать часов. Десять. Восемь. Как перед стартом ракеты…

Этот день начался для всех обычно. Госпиталь жил своей упорядоченной жизнью. А наша жизнь была поставлена на конвейер. Сработает — нет?

«Только бы не видеть операционной…».

Время как будто и вовсе остановилось, в мыслях навязчиво прокручивается то, что вчера рассказывал Терри Льюис. Сейчас распиливают грудину. Останавливают сердце. Ужас! Читаю Библию, обнаруженную в комнатке в «Хора хаус»…

Льюис уже ждет в своем кабинете.

— Операция прошла блестяще, — этими словами он встретил нашу троицу — Миру, Рудика и меня. — Но она была сделана в последний момент. Сердце очень больное. Я вообще не понимаю,

как он жил с таким клапаном. Но сердце заработало само, не пришлось давать электростимуляцию. Сейчас он под наркозом. Вы можете зайти, посмотреть на него и отправляйтесь-ка погуляйте. Его разбудят только вечером.

Мы сидим в гостиной «Хора хаус», еще и еще раз пересказывая соседям слова Терри Льюиса. Входит его ассистент:

— А ваш уже проснулся, веселый! Вы-то чего здесь сидите?

И мы мчимся, стремглав пересекая госпитальный внутренний двор, в реанимацию. Поздний вечер, но здесь как будто нет ни дня ни ночи, а только секунды, минуты, каждая из которых может стоить жизни. И мы опять поражаемся налаженному конвейеру. Микаэл Леонович действительно проснулся после наркоза, правда, не столько весел, сколько голоден.

— Негритянка — дура! — услышали мы родные интонации.

Демоноподобная медсестра, с пышным конским хвостом на одном боку и белой шапочкой на другом, надевает ему кислородную маску. А он ее снимает. Она надевает — он снимает. Она надевает — он снимает. Маска, видимо, рассчитана на британский нос. Разобрались, нашли другую.

— Терри Льюис сказал, что операция прошла блестяще! Только попробуй устроить осложнение! — Мира сказала это таким тоном и так грозно помахивая пальчиком, что это часто потом служило поводом для передразнивания. Словом, нормальный обмен любезностями.

Операционную он так и не увидел. Рассказывал только, что в какой-то комнате, куда его привезли на его же кровати, кто-то приложил к лицу маску, спросив:

— О'кей?

— О'кей, — ответил он.

Потом тот же человек маску снял, опять спросил:

— О'кей?

— Да о'кей же, — ответил Микаэл Леонович, подумав, что он что-то проверяет.

— That's all! — Все!

Операция была закончена, он очнулся уже здесь, лежит, обвитый проводами, как космонавт в полете, и, кажется, действительно хорошо себя чувствует:

— Который час?

— Полночь.

— Господи, прошло пятнадцать часов!

Мы постепенно обретаем ощущение времени. Теперь оно стало двигаться в противоположном направлении. Часы ускоряются, дни проходят. Второй. Третий. Мы уже в прежней палате. После нашего возвращения к уже хорошо знакомым

сестрам появляется незнакомка в коротеньком халатике.

— А, Микаэл! Вставайте! Будем гулять. Вы много лежите.

Пришлось встать и пойти вместе с очаровательной девушкой (таких для этой роли специально здесь подбирают) и дойти до лестницы. Мы все втроем, обалдевшие, плетемся за ними.

— Вверх!

Так был преодолен первый лестничный пролет.

Мы не перестаем удивляться здешним порядкам. На четвертый день нас просто выставляют в сад погулять. На пятый мы выходим на Уайтчепел, улицу, на которой расположен Лондонский госпиталь и где родился Чарльз Спенсер Чаплин. Заходим в один из многочисленных ресторанчиков «Пицца хат», где, к удивлению узнающего нас официанта-марокканца, уже посвященного в наши госпитальные дела, Микаэл Леонович заказывает пиво и уплетает спагетти. Потом, в Москве, нам как анекдот рассказывали, что кто-то видел Микаэла Таривердиева в лондонской пивной. Что ж, анекдот не так далек от правды.

Больных после такой операции выписывают из госпиталя на седьмой день. Нас задержали еще на три, потому что вскоре предстоял перелет.

По настоянию врачей мы все время находимся в движении — изучаем огромный квартал, который занимает госпиталь.

Крыло принцессы Александры, отделение Уорд, отделение Мери — каждая часть госпиталя названа именем человека, на пожертвования которого она создавалась. Не все имеют такую возможность — пожертвовать на целый больничный комплекс. Но желание сделать добро — с этим мы сталкивались в госпитале на каждом шагу.

Как-то в один из приемных дней к госпиталю подкатил солидный «мерседес» и из него вышел пожилой мужчина. По одышке сразу определили: наш, кардиологический. Действительно, солидный джентльмен вскоре оказался в нашем отделении. Мы столкнулись с ним, когда он вместе с другим не менее солидным джентльменом развозил больным вечерний чай и кофе. Весело, с шутками, галантным ухаживанием за дамами, они подменяли нянечек, которых в госпитале и так хватает.

— Я тоже так хочу, — сказал Микаэл Леонович. И ночью отправился помогать нянечке-негритянке мыть посуду.

Потом много раз повторяет:

— Как жалко, что у меня нет много денег. А то я подарил бы их госпиталю.

— А вам нравится дарить такие подарки, как жизнь? — спросил Микаэл у Терри Льюиса, когда мы покидали госпиталь.

— Только без патетики, — ответил Терри.

Сам Микаэл Леонович в таких случаях делал то же самое: снимал пафос.

В тот день, когда мы выписались из госпиталя, нас пригласили в ресторан наши друзья, Науми и Джеффри Такер. Друзья у Микаэла появлялись иногда совершенно внезапно. Просто были люди, которые считывали какой-то близкий им код. А откуда еще взяться дружбе с баронетом, тори, человеком, который, когда он впервые приехал в Москву, предупреждал опасливо, но убежденно:

— Я коммунистов не люблю.

Конечно, Джеффри — страстный любитель музыки. Но в отличие от Микаэла Леоновича, он мог позволить себе купить виллу там, где родился его обожаемый Пуччини. Не факт, что Микаэлу хотелось бы виллу именно в том месте, где родился Пуччини. Но в принципе вилла в Италии — это совсем неплохо. Тем не менее сдружила их отнюдь не музыка. И люди они были вполне разные, но каждый готов был утверждать свою позицию и с уважением принимать чужую. Сдружило их, может быть, вот что. Джеффри — замечательный рассказчик. А Микаэл Леонович очень любит слушать. Как они понимали друг друга — интересный вопрос. Но понимали. И еще было увлечение игрой. Джеффри не мог пригласить в ресторан просто так. Он должен был выбрать какой-то особенный, где бывали и бывают известные оперные певцы. Весь ритуал заказывания блюд тоже превратить в игру. Свести каких-то прилетевших из разных точек мира людей, устроить политическую дискуссию…

Время провели замечательно. Выходим на Пикадилли. Прощаемся. Отказываемся от предложенной Джеффри машины. Вечер теплый — наконец-то в Лондоне установилась хорошая погода, решаем пройтись по городу, а потом показать Микаэлу Леоновичу лондонское метро, в котором мы уже наездились досыта. До Кенсингтона недалеко — всего две остановки. Одна остановка и еще одна, а между ними — пересадка. Время — час ночи. На станции пересадки выключен эскалатор. Смотрим вверх, на лестницу. Кажется, что она просто уходит в небо.

— Ого! — говорит он.

Мы замираем от ужаса — одно дело гулять на одиннадцатый день после операции по Пикадилли и даже сидеть в ресторане, но подняться… А что делать? Ночевать в метро? Выхода нет. И вдруг Микаэл Леонович начинает легко и быстро подниматься. Смотрим друг на друга. Да нет, идет. Он просто летит по этой лестнице!

Летим в Москву с тем же экипажем. Подходит радостная стюардесса:

— Что будем пить, Микаэл Леонович?

— Пожалуйста, пиво и рюмку водки.

Через полтора месяца мы в Сухуми. Микаэл Леонович катается на своих любимых водных лыжах и серфере. Рассказывает о Лондонском госпитале, как об упоительном времяпрепровождении. Самое смешное, что я тоже слушаю его, как завороженная. Он рассказывает чистую правду. Но переосмысление, под влиянием новой жизни, ощущения, что госпитального ужаса как бы и не было. Рассказывает о коронарографии, которой панически боялся. Но не о ней, а о красавице негритянке, которая, не отрывая глаз от часов, заговаривала ему зубы положенное время. О хорошеньких сестрах. И больше всего — о Терри Льюисе. Мы с Мирой в этом рассказе выглядим мокрыми курицами. Я не спорю. Я ликую.

А осенью в Москву на съезд кардиологов приезжают Терри и анестезиолог Питер. Я заезжаю за ними в гостиницу «Россия» и привожу их в Дом кино, где Микаэл Леонович заказал столик в ресторане. Терри и Питер с женами, Мира. В лифт не помещаемся. Решаем ехать по очереди. Тут Микаэл Леонович презрительно машет рукой и начинает взбегать по лестнице.

— Эй, больной, больной! Мы так не договаривались! — кричит ему вслед Терри.

Впереди, нам казалось, нас ждет только радость.

Я не помню, как у Микаэла Леоновича появилась привычка ходить в Союз кинематографистов постоянно. Но это и неважно. Там шла какая-то перманентная перестройка: союз становился союзом гильдий, постоянно защищал какие-то интересы, шло подписывание каких-то политических заявлений — все мы жили в непрекращающейся ажитации вокруг политики, политиков, смены политических декораций, борьбы идей. Все это ему интересно. Появляются молодые режиссеры. Приезжает снимать свой фильм Миша Калик. Уезжает послом в Люксембург Чингиз Айтматов. Своя передача на телевидении «Белое и черное». Появляется Киноакадемия «Ника».

— Какие мы, к черту, академики! — говорит он, но играть в эту игру ему нравится.

На первой церемонии «Ники» Микаэл Леонович вручает премию Гие Канчели. Через какое-то время он сам становится лауреатом. По иронии судьбы эту премию ему вручает Никита Богословский. Микаэлу Леоновичу передают статуэтку «Ники», весом с полномерную статую, он спускается в зал, садится. Рита Сендерович, которая сидит рядом с нами, спрашивает:

— Микаэл, а где часы? Покажите!

— Какие часы?

— Ну как же, вам должны были дать конверт и часы. А где, кстати, ваш конверт?

Конверта тоже нет. В перерыве скандал: где конверт и часы Таривердиева? Приносят другие часы и конверт. Через несколько дней идет заседание дирекции «Ники», где отсматривают всю церемонию, снятую на пленку. Идут кадры: Богословский вручает премию Таривердиеву. Беспристрастная камера фиксирует момент, как Богословский опускает часы и конверт в собственный карман.

После просмотра звонит Богословский:

— Микаэл, тут у меня какой-то конверт и коробочка. По-моему, это ваши.

— Ничего не знаю, Никита.

— Давайте, я вам пришлю их с шофером.

— Спасибо, не надо. Отвезите в Дом кино.

И пришлось-таки Богословскому везти коробочку с часами и конверт в Дом кино. В аккурат к заседанию дирекции. Розыгрыш на этот раз не удался.

Новые люди, ситуации, идеи, проекты, чаще всего неосуществимые, но иногда обретающие формы реальности. Господи, чего только не было! С Джеффри Такером он строит планы проведения концерта на Лондонском мосту. Для Капилы Ватсяян, директора Индийского культурного центра имени Индиры Ганди в Дели, пишет концепцию «Музея звука», кстати, замечательную. Становится членом президентского совета кинофестиваля в Выборге «Окно в Европу», «Кинотавра», секретарем Союза кино. Как всегда, терпеть не может представительствовать, действительно работает. Такое ощущение, что в его жизни открылся новый клапан. Иногда он говорит:

— Зачем я так живу? Зачем выкладываюсь? Зачем работаю на износ?

А по-другому просто не может. Он не может жить на сниженных скоростях. Но главное — интересно. Ему интересны новые люди, которые пришли в Союз кино и с которыми он подружился, он чувствует в них товарищей — Ирина Рубанова, Вадим Абдрашитов, Павел Финн, Сергей Соловьев, Александр Княжинский, Клим Лаврентьев, Владимир Двинский. Спорят, как сумасшедшие, заседают. В результате не дают-таки развалиться Союзу, который так же, как и все прочие творческие союзы, пытались растащить по отдельным кускам собственности.

Микаэл Леонович занимается социальной защитой. Срабатывает мамина прививка: «Стыдно жить хорошо, когда другим плохо». Ездит по поликлиникам, государственным

конторам, выбивает квартиры, пособия, деньги на похороны… Ему иногда звонят просто так, просят помочь. И он помогает, часто об этом никто даже и не знает. Злится на необходимость принимать гуманитарную помощь для ветеранов кино, но выкладывается, чтобы она шла по назначению.

Как-то Микаэл Леонович встретил Евгения Евстигнеева. Оба они шли на какое-то собрание. Встретились на лестнице, по-моему, Киноцентра. Микаэл Леонович взбежал по ступенькам, и Евгений Александрович спросил его:

— Старик, а правда, что тебе операцию на сердце сделали?

Микаэл Леонович рассказал о Лондонском госпитале, о том, как вообще замечательно делать операции на сердце. Он и правда всегда рассказывал об этом, как об увлекательном приключении. Впрочем, многие даже и не знали, что с ним это произошло.

— Слушай, мне ведь тоже нужна операция на сердце. А к твоему хирургу попасть нельзя?

Деньги на операцию Евстигнееву уже тогда достали, не знаю, кто их давал, но занимался этим Алик Шерель.

— Почему же нельзя? — отвечает Микаэл Леонович. — Он ведь наш друг. Буквально на этих днях мы с ним свяжемся.

Звоним Терри Льюису, который, естественно, просит передать ему по факсу все выписки из истории болезни Евгения Александровича. Евстигнеев сам занимается «пересылкой» документов через нашего друга Рудика и его факс в Бакулевском институте. Терри отвечает молниеносно. Дело было в конце декабря, и он потребовал, чтобы Евстигнеев приезжал оперироваться как можно быстрее. Он готов освободить время для операции — там ведь тоже очереди. Более того, он перезванивает нам:

— Это ваш друг. Питер (с ним Льюис всегда работает только в паре) и я отказываемся от наших гонораров (примерно треть стоимости операции).

Но во МХАТе вовсю идут репетиции спектакля «Игроки — XXI век». У Евстигнеева — одна из главных ролей. Впрочем, там все главные. Ставит Сергей Юрский. Микаэл Леонович уговаривает Евстигнеева бросить репетиции и уехать в Лондон, тем более что Терри нам прямо сказал, что надо торопиться.

Евгений Александрович решает играть премьеру. Идет довольно долгая и нудная переписка с госпиталем — мы знаем об этом, потому что он регулярно сам ездит в Бакулевский к Рудику — то отправлять факсы, то забирать ответы. Наступает день премьеры. Конец февраля. Спектакль — гвоздь сезона, как все спектакли, которые продюсирует Давид Смелянский. Евстигнеев играет замечательно. Он естествен и легок. И только потом мы

узнаем, что он горстями принимал нитроглицерин! Он отыграл неделю премьерных спектаклей. Я помню все эти дни по числам, потому что мы знали, что он должен улететь в Лондон 2 марта. За какое-то время до этого я говорила с ним по телефону и предлагала, чтобы мы подробно рассказали ему и прежде всего его жене Ире, что из себя представляет Лондонский госпиталь, его порядки. Вот бы нам кто-то рассказал это перед тем, как туда лететь — такой была моя логика. К тому же мы не могли не послать хоть что-нибудь Терри и Питеру. Я приготовила письма, компакт-диски — специально немного, чтобы Евгению Александровичу было все это не сложно захватить с собой. 1 марта, вечер. Они не звонят, дома их нет. Я сижу на телефоне и наконец часов в девять вечера дозваниваюсь до Иры. Мы разговариваем. Дело заканчивается тем, что часов в десять я попадаю к ним домой. Ира одна. Я передаю ей два конверта. Она не задает мне ни одного вопроса, что меня удивляет. Тогда спрашиваю я:

— Ира, а переводчик у вас там будет? Это важно, вы себе даже не можете представить, как это важно.

— Кажется, Геннадий Хазанов договорился с кем-то из посольства, — неохотно отвечает она.

Чувствуя свою неуместность, возвращаюсь домой.

Через неделю приходит сообщение из Лондона о смерти Евгения Александровича. Микаэл в шоке. Мы кидаемся к телефону и узнаем подробности от Терри. Он рассказывает, что прилетели они в Лондон 2 марта, в госпитале появились 4 марта. В тот день, когда Терри пришел к нему на осмотр, буквально чуть ли не на осмотре, у Евстигнеева начался обширный инфаркт. Его тут же повезли в операционную, но сделать ничего не успели. Поздно.

— Микаэл, просто поздно, — подчеркивает Терри.

У Микаэла Леоновича остается жуткий осадок. Конечно, он понимает, что не виноват. Постоянно повторяет:

— Я же говорил ему: брось все, лети в Лондон.

Но травма остается. Она усиливается, когда в «Московских новостях» появляются воспоминания Ирины Цивиной, жены Евгения Александровича, о поездке в Лондон. Микаэл не называется, но фигурирует в качестве «приятеля», который рассказал Евгению Александровичу о том, что операция на сердце — это не серьезно, что на четвертый день он пил в больших дозах коньяк. А убил Евстигнеева хирург Терри Льюис, который рассказал о проблемах сердца Евгения Александровича так подробно, даже нарисовал рисунок, что именно от этого ему стало плохо. У него такое воображение, что он не мог этого

выдержать. Когда я это прочла, первое желание — позвонить и высказать все, что я по этому поводу думаю: если дело в воображении, то надо было заранее думать о том, кто будет переводить. Переводил ведь посольский врач, о чем было написано в этом же материале. А кто попадает у нас в посольские врачи и как они говорят на языке стран, в которых работают, мы все хорошо знаем.

Стиснув зубы, я воздерживаюсь от звонка. Микаэлу Леоновичу газету показывать не стала, спрятала, зная, как он расстроится. Но, как всегда, нашлись доброжелатели. Причем не из самых далеких знакомых. Показал человек, который хорошо знал подробности нашей поездки. Ему очень хотелось узнать подробности поездки в Лондон Евстигнеева. Обычное любопытство. Это был еще один шок.

Как раз в это время Микаэл Леонович пишет музыку к фильму «Ночные забавы». В главной роли — Евгений Евстигнеев. Последняя его картина. Он там играет в кадре на саксофоне. Вообще играет музыканта. Ирония судьбы? Совпадение? Слишком много совпадений. После этой картины мы стали называть ночную работу в студии «ночными забавами». Микаэл Леонович пишет музыку по ночам.

Работы много. Четыре фильма в год. В это же время делает и другую музыку: появляются еще одна опера — «Женитьба Фигаренко», органные концерты, хоралы. Складывает их в стол, не позволяя ни себе, ни мне заниматься их «пристраиванием».

— Если эта музыка чего-то стоит, она когда-нибудь окажется востребованной. Я этого не увижу. А ты, может быть, увидишь, — говорит он.

Кинематограф, кинематографическая среда дают ощущение востребованности.

«Кинотавр» стал для нас счастьем в чистом, дистиллированном виде. Выезжаем всегда в один и тот же день — 30 мая. 31 мая — наш второй день рождения, день операции на сердце. Мы всегда 31 мая празднуем между собой и посылаем телеграмму Терри. Мы ждем каждой поездки на «Кинотавр» так, как раньше ждали Сухуми. Может быть, это трудно понять, но он вернул нам ощущение Сухуми, с его вечными вечерними разговорами в баре, где радом есть море, которое дает Микаэлу ощущение какой-то освобожденности. Загорать на пляже он не любит. Ему всегда нужно что-то делать. На «Кинотавре» он смотрит фильмы, когда работает в жюри и когда не работает, много общается. Здесь есть место, где мы пьем пиво, в одной и той же компании людей, которые близки и интересны: Ира Рубанова и Леня Пажитнов, Натэла и Вадим Абдрашитовы, Ира и

Паша Финны.

В Сухуми мы были в последний раз в год путча. В тот год мы уехали туда раньше обычного. Мы бежали от юбилея, от юбилейных поздравлений, от предложений сделать какое-нибудь торжество по поводу случившегося шестидесятилетия. Часов в десять утра 19 августа — свинское время, по нашим понятиям (все знают о нашем ночном образе жизни), — позвонила Мира:

— Включите телевизор!

— Что случилось?

— Горбачева скинули.

Так для нас начался путч.

— Сидите в Сухуми! Не вздумайте лететь в Москву. В Москве танки! — требует Мира, периодически названивая и докладывая обстановку.

Что делает Микаэл Леонович? Он едет в аэропорт. Не то что билетов не было. Были отменены все рейсы. Мы сидели у телевизора, смотрели «Лебединое озеро». Толпами заходили какие-то люди. Вечером выпивали с какими-то ребятами — грузинами. Поразил Гамсахурдия, который выступил по грузинскому телевидению фактически с поддержкой ГКЧП. Представление закончилось быстро. Время в Сухуми пролетало тоже быстро. Уезжать, как всегда, не хотелось. Было какое-то смутное предчувствие. Почему-то нам казалось, что уезжаем навсегда.

В феврале мы оказались в Пицунде. Неделю Микаэл Леонович репетировал с Людмилой Габрией-Галустян, органисткой Пицундского храма, большую программу, которая должна записываться на компакт-диск.

Днем, когда светит солнце, в Пицунде тепло. Чайки, похожие на нотные знаки, греются на проводах. В храме, никогда не отапливаемом, холодно даже в теплых куртках. Днем привозят курортников на концерт. Мы прячемся сбоку, в артистической каморке у сцены, где нам ничего не видно, но зато хорошо слышно. Люда обыгрывает программу — исполняет «Чернобыль», концерты для органа. Вариант рискованный, учитывая публику, — люди приезжают в зал на экскурсию. Им и в голову не приходит, что за сценой сидит автор и согревается рюмкой водки и горячим чаем. Концерты заканчиваются тем не менее замечательно — Люде аплодируют стоя.

Периодически гаснет свет. Как всегда, внезапно. И орган замолкает. Если уже вечер и надежды на то, что свет появится, нет, мы выбираемся впотьмах из храма. И попадаем в такую же кромешную уличную тьму, в которую погружается Пицунда.

Оглушительно тихий вечер. И пальмы в снегу. Ощущение невесомости.

Тишина продлилась до августа. У нас уже были путевки в Сухуми, когда там полыхнуло. Путевки сдали. Когда видели по телевизору кадры бомбежек Сухуми, видели свой пляж, пирс, над которым летали военные вертолеты, представляли хорошо знакомых людей — тетю Маро, Надю с пляжа, Отари, директора Дома, библиотекаршу Марину, садовницу Бочану. Только не знали, что с ними, где они, по какую сторону войны. Позже Люда, бежавшая из Пицунды, говорила:

— Я только теперь поняла, о чем написана «Кассандра». Это все о нас. О том, что с нами случилось.

Еще вспоминали Гоги, внука Андрея Баланчивадзе, который с детства проводил в Сухуми каждое лето. И его строгую маму, которая хотела, чтобы он научился плавать, но когда входил в воду, она кричала ему низким голосом:

— Гоги, модия!

Как-то Отари разозлился на Гоги за то, что он плюнул на стену Дома. Просил мать призвать ребенка к порядку.

— Если каждый ребенок, который здесь отдыхает, плюнет один раз на стену дома, никакого ремонта не хватит.

Мать стала отчитывать мальчика, объясняя, что это неинтеллигентно. Тогда маленький Гоги спросил:

— А вот Микаэл Леонович — интеллигентный?

— Конечно, — ответила мама. — И никогда этого себе не позволит.

Ребенок злорадно выпалил:

— Ага, а вот он вышел из моря и ка-а-ак харкнет!

И не соврал: он видел, как Микаэл Леонович, наплававшись, выходит из воды и отплевывается.

Гоги оторвало на этой войне руку.

«Кинотавр» жил своей отдельной веселой жизнью, отгородившись от политики и повышения цен на бензин чередой праздников, которые прокатились по Сочи. И когда Андрей Караулов предложил «съездить на войну» (он собирался снимать «Момент истины» с Владиславом Ардзинбой), стало немного не по себе. Здесь — беспечная нарядная толпа, приемы, воздушные шары, фейерверки, а война-то совсем рядом… Впрочем, она отсюда казалась ненастоящей. Легче было представить, что Абхазия переместилась на другую планету или превратилась в исчезнувший материк, Атлантиду, о которой остались одни только воспоминания.

Утром у гостиницы «Жемчужина» мы садимся в машину,

проезжаем Адлер, ныряем в туннель — Господи, сколько людей хорошо представляют себе эту дорогу! — и оказываемся на границе Абхазии. Еще два года назад вы бы ее не заметили. А сейчас здесь — контрольно-пропускной пункт, таможня, солдаты с автоматами. Микаэла Леоновича и Андрея узнают пограничники и с той и с другой стороны, мы пересекаем границу без сложностей. Но все это кажется невзаправдашним, ненастоящим, какой-то игрой в «черное-белое не называйте». Только Абхазия настоящая. Мы мчимся мимо холмов, покрытых какой-то невероятно буйной зеленью, а с другой стороны бьет в глаза зеркало моря. Мы летим со скоростью сто двадцать, проскакиваем поворот и несемся через Гагры. Сбавлять скорость не надо — на улицах никого нет, лишь редкие машины навстречу. В домах вдоль шоссе кое-где выбиты окна, на стенах следы пуль.

Еще какие-то полчаса, и мы уже в Гудаутах. Петляем по улочкам, машина останавливается напротив деревянного двухэтажного дома с вывеской «Курортный кооператив "Кавказ"». Здесь — резиденция Ардзинбы. Небольшой дом, с садом, туалетом и умывальником во дворе.

— Это соответствует боевым условиям, — отвечает Ардзинба на вопрос о том, почему он не сделал своей резиденцией госдачу в Пицунде.

Андрей работает лихо. Микаэлу Леоновичу безумно интересно посмотреть на человека, с которым связывают все происходящее в Абхазии. Но он просит Андрея, чтобы тот ни в коем случае не «засветил» его присутствие. Пустое, в Грузии это становится известным через два дня.

Кстати, когда начались события в Карабахе и корреспондент радио «Свобода» просил Микаэла Леоновича их прокомментировать, он ответил примерно так:

— Никакой клочок земли не стоит капли человеческой крови.

В Армении был скандал. Но Микаэл Леонович, как всегда, оказался прав.

— Вам сладкий, средний или без сахара? — слышим знакомую фразу сухумских кофеен от женщины, которая предложила нам выпить по чашке кофе в перерыве между съемками.

Уже по-летнему припекает солнце, в саду поют птицы, и кажется, что эта война привиделась в страшном сне. Женщина приносит кофе, подсаживается, рассказывает, как ее дважды водили на расстрел. Спас грузин. Два месяца соседи-грузины прятали ее в своем подвале.

На обратном пути мы сворачиваем в Пицунду. Проезжая

эвкалиптовую аллею, Игорь, приятель Караулова, который пригласил нас ненадолго к себе, вдруг говорит:

— А ты знаешь, здесь Даур разбился.

— Какой Даур, это тот, у которого мать Цаква и сестра Аста? — уточняем мы, еще не веря в совпадение.

Да, друг Андрея и Игоря оказался и нашим сухумским знакомым. Мы спрашиваем и про других.

— Вы знаете Гурама Шубладзе? — спрашивает Микаэл Леонович о своем близком друге, друге детства.

— Того самого, известного врача? Да я же в одном классе училась с его невесткой! — отвечает жена Игоря.

— Так где он?

— Дом разграбили. Сын бежал с семьей, ведь он женат на абхазке.

— А здесь грузины живут?

— Да вот, соседний двор, можно сходить.

«Все люди знакомы друг с другом. Только они не всегда об этом знают», — думали мы, возвращаясь сквозь черную ночь в Сочи. В Гаграх остановились, шофер пошел отметить пропуск в комендатуре. А мы вышли из машины и вдохнули такой тягучий, плотный ароматный воздух. Неповторимый запах. В Сочи он будет уже совсем другим.

— Букет Абхазии, — говорю я.

— Букет Абхазии тысяча девятьсот девяносто третьего года, — отвечает Микаэл Леонович. Во всем и всегда он любит точность.

А в Сочи гуляла нарядная толпа. Сражались, интриговали, спорили об искусстве. Шел фестиваль.

— Сережа, это ничего не означает. Если вам не присудят премию, это ничего не означает, — говорит Микаэл Леонович Сергею Урсуляку, сидя на любимом месте в пляжном баре гостиницы «Жемчужина» с кружкой пива.

— Да я и не рассчитываю, — отвечает режиссер картины «Русский регтайм».

Микаэл Леонович сделал музыку к этому фильму, он ему очень нравится. Нравится ему и Сережа. Он начинает его опекать, как всех талантливых людей, которые ему попадаются. Ему интересны талантливые и молодые. И особенно те, что «считывают» его код и чей код понятен ему, как это происходит с Урсуляком. «Русский регтайм» в конкурсной программе фестиваля.

— Сережа, если вам присудят премию, это ничего не означает, — и пускает очередной клубок табачного дыма.

Урсуляк получил один из главных призов «Кинотавра» и еще

много других призов на других международных кинофестивалях. Микаэл Леонович получил свою вторую «Нику» за «Русский регтайм». Для него это был, по-моему, сто восемнадцатый фильм. Для Урсуляка — первый.

— И все равно это ничего не означает, — говорит он Урсуляку.

Он появился так, как появлялись многие: свалился на голову. Со своим сценарием, который понравился, и Микаэл Леонович, к большому удивлению Сережи, без капризов и особых условий дает согласие работать на картине. Когда съемки были закончены, Сережа пригласил Микаэла Леоновича на студию посмотреть материал, еще грубо и начерно смонтированный. Фильм в этой версии шел около четырех часов.

После первых пятнадцати минут Микаэл Леонович стал ерзать на стуле. Через двадцать — доставать свои трубочные причиндалы, набивать трубку, закуривать. Перекидывать ногу на ногу в одну сторону, в другую. Опять ерзать на стуле. Когда материал закончился, Сережа выскочил в волнении за Микаэлом Леоновичем.

— Сережа, много — не мало, — говорит он и удаляется.

Но в результате картина сложилась и началась работа дома, в студии, где Микаэл Леонович последние десять лет пишет и записывает музыку к кино. Сначала идет поиск решения. Он, собственно, всегда начинается с момента чтения сценария. Поиск звучания, тембров, которые могли бы быть в данной конкретной истории. Потом поиск тем. Когда тема найдена и она ему нравится, он вдруг спрашивает:

— А что, если этот поток прекратится? Вот если я больше не смогу написать хорошо?

— Господи, написано столько музыки, в наших завалах всегда можно что-нибудь найти, о чем вы забыли, — отвечаю ему, и это почему-то его успокаивает.

Иногда тема удачная, но что-то его беспокоит, и он ходит, думает, думает, потом вдруг говорит:

— Нет, это не для этой картины. Надо найти что-то другое.

Или:

— Мне сегодня приснилась такая тема! Все, фильм есть!

Потом приходит режиссер, начинается показ, обсуждение вариантов сочетания музыки и изображения. Дым стоит коромыслом. Сколько у нас режиссеров перебывало!

Проще всего было с Мишей Каликом. У них всегда, несмотря на то, что с Мишей Микаэл Леонович не общался много лет, было какое-то моментальное понимание, считывание намерений. Миша всегда доверял ему абсолютно. А может быть, они просто в своих

ощущениях кино идеально складывались друг с другом.

Когда приходили Усков и Краснопольский, было ощущение, что в доме находится вся съемочная группа сразу. Микаэлу нравится с ними работать: они восторженно принимают предлагаемые варианты, более того, он дает советы, как на монтаже поправить какие-то неудачи изображения, за счет чего решить проблемы темпо-ритма картины. Они не обижаются, напротив, довольны.

С Валерием Ахадовым в доме появлялась мягкая, успокоительная восточная интеллигентность. Он тихо добивался своего.

Студия дает возможность на ходу что-то менять, искать. У меня такое ощущение, что не только слышно, но и видно, как музыка лепится под руками.

— Я обязательно приеду как-нибудь с камерой и сниму, как Микаэл Леонович работает, — говорит Ефим Резников, оператор «Маленькой Веры» и режиссер фильма «Танцующие призраки» (именно над этой картиной и шла работа). — У него безумно выразительный затылок.

Еще бы! Все режиссеры сидят за его спиной и, можно сказать, дышат в этот затылок!

С Роланом Сергиенко вообще произошла мистическая история. Он делал уже вторую картину с Микаэлом Леоновичем — «По ком звонит колокол Чернобыля». Фильм страшный, и впечатлительный Микаэл плохо спал. Кадры из фильма его не отпускали. Он записал один из номеров, вместе со звукорежиссером они свели его с многоканального магнитофона на обычную пленку. Номер был целиком готов. Стоял теплый сентябрь. Окна в студии открыты. Вдруг мы все услышали из окна мелодию, которую только что записали на пленку. Мы не поверили своим ушам. А когда решили прослушать, на пленке ее не оказалось: она улетела в окно.

В кино появились новые люди — спонсоры. Как-то раздается звонок из Минска.

— Наш спонсор мечтает, чтобы именно вы сделали музыку к нашему фильму.

— Очень приятно.

— Он на днях посмотрел «Иронию судьбы». Ему хотелось бы что-то в этом роде.

— Присылайте материал.

Фильм снимал латвийский режиссер Алоиз Бренч. Но у нас дома с материалом на видеокассете появился режиссер и сценарист Ваня Кеосашвили.

— Вы понимаете, мне нужно смонтировать и доснять эту картину.

— Ваня, почему вам? Ведь есть же режиссер?! — логичный вопрос.

— Потому что материал не нравится спонсору. Если я это сделаю, он поможет профинансировать мою картину.

Материал фильма «Обещание любви» с Метлицкой, Догилевой, Еременко и иже с ними оказался, мягко говоря, маловыразительным и беспомощным.

— Вы понимаете, тут главная героиня какая-то отрицательная. Не могли бы вы сделать так, чтобы ей сопереживали? — Ваня очень смущается.

— Я на этом фильме язву желудка заработал, — добавляет он.

Выглядит он и вправду замученным.

Микаэл Леонович никогда не был в Венеции. Именно в Венеции, как и в Иерусалиме, ему очень хотелось побывать. Иногда мы «играли» в путешествия. По всему свету. И обязательно в Венецию. А в картине была Венеция. И Микаэл Леонович сделал так, чтобы героине сопереживали. Музыка получилась замечательная. И мы наконец побывали в Венеции. Перенеслись. Перелетели.

Но история с кино, которое в конце концов получило название «Любовь а ла руссо», не закончилась. На авансцену вышел спонсор. Ему в картине нужна была песня. Как в «Иронии судьбы».

— Песню писать не буду, — наотрез отказался Микаэл Леонович.

— Почему? — всерьез недоумевала директриса картины.

— Да потому что она по стилистике не ложится.

— Спонсор настаивает. Он даже сам в кадре хочет ее спеть.

— Пусть заберет деньги и проваливает, — возмутился Микаэл Леонович. — Вы можете себе представить, чтобы Суслов или Ермаш настаивал на песне да еще и сам лез петь в картине?

Песню он не сделал. Спонсор как будто смирился. Но на премьере в Доме кино (ужасно любопытно было посмотреть, что же получилось) выяснилось, что кто-то написал текст (стихами это не назовешь), положил его на мелодию главной темы картины, и песня в ней таки появилась!

Григор Гердушян довольно долго уговаривал Микаэла Леоновича делать с ним картину «Империя пиратов». Сценарий был не из «самых» — приключенческая картина, которая снималась на «Ялта-фильме».

— Микаэл Леонович, работать будем в Ялте. У нас там целый

этаж в санатории Черноморского флота. Можно работать и отдыхать, — соблазнял он.

Сухуми уже не было, очень хотелось на море. Микаэл Леонович дал согласие. Взяли билеты на самолет до Симферополя, где нас, естественно, должен был кто-то встретить. Или со студии, или из киногруппы. Самолет опаздывает часа на два. Прилетаем в Симферополь ночью. Никто не встречает. В гостинице «Аэрофлота» Микаэла Леоновича узнают и дают лучший номер из двух комнат. Одна комната размером с ванную, другая — с туалет. А собственно туалет — налево по коридору. Но, слава Богу, ночуем не на улице. Куда ехать?

— В санаторий Черноморского флота! — смело предлагаю я.

— А там есть такой? — Микаэл Леонович начинает сомневаться.

Утром шофер такси сообщает нам, что в Ялте есть санаторий Черноморского флота. Но не один, а два.

— Едем, — решает Микаэл Леонович.

Здесь нам везет больше. В первом же санатории, который находится через забор от «Ялта-фильма», действительно живет киногруппа. Но администрация санатория ничего не знает ни о том, какая это группа, ни о нашем приезде. Сегодня суббота, и на студии никого нет. Тем не менее нас устраивают. Режиссер Гриша появляется только на следующий день.

— Я же вас встречал, даже объявление по радио в аэропорту давал! — оправдывается он.

Только объявление по радио давал не он, а мы.

И все-таки мы на море. Сентябрь, в Ялте тепло. В санатории приятно. Микаэл Леонович идет на студию, встречает там массу знакомых, в том числе Бориса Голева, классного звукорежиссера, с которым работал на «Короле-Олене». Все как-то сглаживается и успокаивается, тем более что Гриша действительно снимает картину, и снимаются у него люди интересные и достойные — Татосов, замечательный актер из БДТ, Петренко, Виторган. Всех испанцев (а действие картины происходит в Испании XVII века) играют актеры из Армении. Мы замечательно проводим время. Микаэл Леонович отдыхает — ведь он может отдыхать только тогда, когда он на море и когда есть работа. Музыка в значительной мере была записана еще в Москве, так что работать с Голевым ему и приятно и есть над чем.

Каждый день Гриша вызывает актеров на съемки к половине десятого. Собираются к одиннадцати. На место приезжают к двенадцати. Именно в этот момент скрывается солнце: набегают облака, тучи. Снимать нельзя. Вся группа во главе с Гришей сидит у моря в ожидании погоды. И так каждый день. Через месяц мы

уезжаем в Москву. Гриша остается в Ялте. Съемки продолжаются, и конца не видно. В ноябре мы узнаем, что корабль — испанская каравелла, специально построенная для фильма, — разбился во время шторма. И когда наступает лето следующего года, раздается звонок Гриши Гердушяна:

— Микаэл-джан (он уже давно перешел на «ты»)! Надо ехать в Ялту.

— Гриша, а ты меня встретишь?

— Ну конечно! Только теперь мы не в санатории. Для актеров снимаем квартиры.

В снятой квартире Микаэл Леонович жить отказывается. Договариваемся, что мы купим путевки в «Актер» и он будет оттуда приезжать на студию. Звонит директор «Актера»:

— Микаэл Леонович, вас встретить?

— Нет, большое спасибо, нас встретят со студии.

Приезжаем — на этот раз на поезде и без опоздания. Толпа, вышедшая из вагонов, постепенно рассасывается. Мы остаемся на перроне в компании своих чемоданов. Добираемся до «Актера» самостоятельно. Режиссер Гриша появляется на нашем горизонте дня через три.

— Микаэл-джан, да вас же встречал один армянин из Карабаха. С плакатом стоял! — говорит он и исчезает еще на несколько дней.

Но в «Актере» совсем неплохо. Микаэл Леонович, сидя на балконе с видом на море, работает над партитурой Концерта для альта в романтическом стиле, а когда ставит в конце партитуры дату и число окончания работы, садится за хоралы для органа. К тому же в Ялте замечательная компания. За несколько дней до нас приехал Игорь Владимиров, с которым Микаэл не виделся уже порядком. Отдыхают Женя Симонова с Андреем Эшпаем-младшим, Евгений Леонов, Кирилл Лавров, Валя Талызина, актеры из Ермоловского театра, Давид Смелянский, Виктор Новиков. С дочерью Дашей приезжает Сергей Юрский. Он появляется с типично московским зеленоватым цветом лица и опущенными в пол глазами. Уставший и понурый.

— Мне нужно посмотреть «Маленький гигант большого секса», — обращается он к Микаэлу. — Вы не составите мне компанию?

— Конечно, а зачем?

— Да я Хазанову обещал. В городе афишу видел, когда сюда ехали.

По вечерней Ялте совершаем обход кинотеатров. «Маленького гиганта» не находим. Возвращаемся в «Актер» ни с чем.

Через пару дней Юрский меняет цвет лица, глаза уже не смотрят понуро вниз, начинают весело поблескивать.

— Ребята, надо что-то придумать. Давайте делать капустник, — предлагает он. И начинает действовать.

Актеров уговаривать долго не пришлось. Актер всегда готов выйти на сцену. Но совсем другое дело — Микаэл Леонович.

— Вы должны выступить! — призывает Юрский, не понимая мотивов его отказа. Но… неумолим боярин. Терпеть не может выступать на публике.

Юрский не на шутку изобретателен. За несколько дней до концерта у входа в столовую появляется огромное объявление на ватмане:

«16 августа в клубе в рамках фестиваля «Я прошу хоть ненадолго… — 93» концерт-загадка силами отдыхающих и отдохнувших д/т «Актер». Каждый присутствующий может приобрести билет-лицензию на путешествие Ялта — Стамбул — Ялта (оплата в украинских гривнах). Время поездки — без виз — 18–21 августа. Теплоход «Микаэл Таривердиев». Отъезжающие садятся в 7.00 у пивной на ул. Дражинского. Ответственный — В. Новиков — центральный стол на веранде столовой. Спонсор фестиваля — фирма «Асмодей» (русско-австрийское предприятие)».

Самое смешное, что, как только появилось объявление, наш стол и стол Вити Новикова, художественного руководителя Петербургского театра имени Комиссаржевской, атакуют люди.

— А правда, что без виз?

— А можно ли ехать с обычными паспортами?

— А платить нужно? Или спонсор заплатит?

Микаэл Леонович или посылает их к столику Юрского за ответом, или пытается объяснить, что это всего лишь розыгрыш. Но ему категорически отказываются верить. А вот в существование теплохода «Микаэл Таривердиев» не только верят, но еще и доказывают, что такой теплоход есть, что они его видели собственными глазами. Кто-то спорит на бутылку и предлагает сходить в порт, проверить.

На этом месть Юрского не заканчивается. Мы, конечно же, идем на концерт. Клуб «Актера» забит. На улице — жара градусов 40, несмотря на то, что уже начинает темнеть. Нам заняли места где-то в центре зала. Начинается концерт… с музыки из «Семнадцати мгновений весны». За роялем — концертмейстер Вахтанговского театра. Темы из фильма становятся рефреном вечера. После каждого «проведения» темы Юрский выскакивает на сцену и начинает хлопать, адресуя свои аплодисменты Микаэлу Леоновичу, зал охотно подхватывает его игру. И Микаэлу

Леоновичу ничего не остается, как бесконечно подниматься и раскланиваться. Публика в восторге. Но и нам весело.

Через пару дней в «Актер» приезжает директор завода «Массандровские вина». Приглашает на уникальную, как он объясняет, экскурсию по винным подвалам. Поедут только звезды. Даже без домочадцев. Микаэл поддается и оказывается действительно в хорошей компании: Леонов, Лавров, Юрский. Приезжают на завод. Но их ведут почему-то не в подвал.

— Знаете ли, зал уже полный. Ждут только вас.

Оказывается, под экскурсию организовали концерт. Пришлось выступать всем. Микаэл Леонович принципиально отказывается.

— Опять из меня дурака хотели сделать. Терпеть этого не могу! — Но вернулся тем не менее довольный.

Гонорар получил наравне со всеми — две бутылки портвейна «Массандра». Говорят, действительно из знаменитых погребов. Правда, портвейн мы не любим.

В Ялте мы подружились и потом общались в Москве с Давидом Смелянским, его замечательной женой — актрисой Тамарой Котиковой и дочерью Аней, Виктором Новиковым, Михаилом Швыдким, Владимиром Уриным, актерами-ермоловцами Натальей Потаповой и Вячеславом Молоковым, которые через несколько лет познакомили Микаэла Леоновича с режиссером Владимиром Андреевым, и он сделал музыку для его постановки пьесы Шиллера «Мария Стюарт». А картину «Империя пиратов» Гриша Гердушян все-таки снял.

Работа с Сергеем Урсуляком над «Русским регтаймом» происходила как раз между двумя этими поездками в Ялту. Здесь было принято кардинальное решение: писать соло-рояль. Но рояль у нас стоит не в студии, а в другой комнате. Что началось! Переносили микрофоны, что-то подсоединяли, квартира была опутана проводами. Но главное, звукорежиссер сидит за пультом в студии, а Микаэл Леонович — за роялем в гостиной. И между ними нет никакого сообщения. Я стою где-то посередине, в коридоре и командую:

— Начали! Запись!

— Стоп! Лифт пошел.

Наш дом, постройки 1965 года, в свое время был недорогим кооперативом для киношников. Изя Сосланд, который руководил стройкой, экономил, на чем мог. И когда движется наш старенький лифт, кажется, что где-то не очень далеко проезжает электричка. Кстати, когда Сосланд переезжал из нашего дома в другой, соседи требовали, чтобы ему в наказание не оформляли

документы:

— Пусть живет здесь пожизненно.

Мы привыкли к шуму лифта, его не замечаем, но записывать музыку приходится в паузах и ночью. Микаэл Леонович пишет под изображение — телевизор поставили перед роялем в центре комнаты. Не только для того, чтобы точно «выйти» из нужного кадра и в нужном кадре закончить музыкальный эпизод, но и для того, чтобы движение музыкальной ткани соответствовало бы движению в кадре. Сережа, несмотря на разницу в возрасте и опыте, нахально требователен. Просит играть еще раз, еще раз и еще. И хотя они там в гостиной вдвоем, чувствую через стенку, что обстановка накаляется. Может, сделать перерыв? Предложить кофе? Но вдруг радостный крик:

— Все! Номер записан!

Позже Сережа рассказал, что там происходило:

— У меня простые отношения с музыкой: хорошо — должно щипать в носу. Он играет уже несколько часов подряд — не щиплет. Просить с каждым разом все труднее. Он отворачивается от рояля, смотрит в мою сторону. Именно в мою сторону, не на меня. Он ждет. Вместо ответа я вдруг начинаю рассказывать о том, как лет двадцать назад, в Хабаровске, я дважды подряд записал с телевизора песню из «Семнадцати мгновений весны» в исполнении автора, но неправильно зарядил пленку в новую «Комету», и как едва не разбил магнитофон, когда понял, что не записалось. Показываю какие-то нюансы исполнения… Смеется.

— Сколько же вам тогда было? — уточняет.

— Лет тринадцать.

— Сейчас небось придумали?

Но уже смотрит на меня. Потом поворачивается к роялю, играет. Щиплет! Записано! Следующий кусок.

С Сережей он делает настоящее кино, то кино, которое ему близко, которое ему нравится. В сегодняшнем кино ему мало что нравится. Он называет его «"Кубанские казаки" наоборот». У нас даже появился такой термин — «кино из жизни тараканов», когда убогий монтаж становится принципом, хорошее лицо на экране — Боже упаси, насилие, безысходность, полное отсутствие поэзии. Отсутствие поэзии его убивает. Вообще, когда в искусстве нет поэзии, это не искусство. Это нечто другое, но не искусство. А он поэтизирует современную жизнь, именно современную жизнь («У тебя такие глаза, будто в каждом по два зрачка, как у самых новых машин», «На земле нет радиостанций, которые передавали бы надежды»). Поэтому ему дорог Сергей Урсуляк, направление его поиска, его «группа крови». Кстати, еще одно свойство, объединившее их, людей разного поколения, — умение «снять

пафос». И в искусстве, и в общении.

Работа над второй их совместной картиной «Летние люди» началась со спора:

— Сережа, кому нужен сегодня Горький? Вторая картина для режиссера всегда сложнее первой. Зачем вам эти «Дачники»?

Сценарий Урсуляк написал сам. Показал.

— Интересно. Не знаю, не знаю. Но это ваше дело. Это ваша ошибка. Имеете вы право ошибаться? Имеете. И я имею.

Когда появился материал, Микаэл Леонович был в восторге.

— Это потрясающе. — И тут же стал звонить Ире Рубановой:

— Ты знаешь, наш ребенок снял потрясающую картину!

Приходит Сережа. Микаэл Леонович должен показывать темы для «Летних людей».

— Ну что? Опять кровь пришли пить?

— Знаю, Микаэл Леонович, как вы не любите режиссеров и иностранцев, — парирует Урсуляк.

— И еще свежий воздух и витамины, — добавляет Микаэл Леонович. — Пойдем курнем по маленькой. Дайте мне сигарету, пока Верка не видит.

Вообще-то курит он трубку. Но трубка требует спокойного курения — пока набьешь по науке, потом то она погаснет, то табак надо разворошить, то примять. Я освоила эту науку: набиваю трубки, чищу — я знаю, что ему это нравится, — веду переговоры с трубочниками, которые звонят чаще уже мне, а не ему:

— Вера, «Клан» появился (курит он только «Клан»)!

— Не хотите поменять такую-то трубку на сякую-то? Говорухину (Ширвиндту, Росту и т. д.) не нравится прямая, а Микаэл любит именно прямые.

Главный связной в этом деле — художник-карикатурист Костя Куксо.

Когда Микаэл Леонович курит сигареты, я стараюсь делать вид, что не замечаю, а он делает вид, что курит тайком, потому что знает, что я расстраиваюсь.

Уже когда записана музыка к «Летним людям», Микаэл Леонович, как всегда, сам стал ездить на перезапись. Студия Горького его угнетает:

— Все разваливается. Профессионалы уходят. Никому ничего доверить нельзя.

Во время какой-то нудной смены он затевает очередной спор с Урсуляком. На этот раз не профессиональный, а на тему женской одежды. Вернее, одной ее части.

— Сережа, скажите, почему это молодые женщины стали носить такие гольфы, которые выше колена? Вы не находите, что

это ужасно?

— Да нет, Микаэл Леонович, почему ужасно?

— Да потому, что должно быть что-то одно. Либо ниже колена, либо выше юбки. Только Лике такие не покупайте.

Входит прехорошенькая Лика Нифонтова, актриса, жена Сережи. Именно в таких гольфах — выше колена и ниже юбки. Микаэл Леонович прерывает перезапись, отсаживается с Ликой.

— Скажите, ну почему вы носите такие гольфы? Нет, Сережа, вы не должны разрешать ей это носить.

Когда Сережу, уже после успеха «Летних людей», пригласили войти в совет директоров студии имени Горького, он отказался.

— Почему вы отказались? — допытывается Микаэл Леонович.

— Но вы-то ведь никуда не входили.

— И что? Вы хотите моей судьбы? Я за это всю жизнь расплачиваюсь.

— Но вы же сумели доказать!

— А не хотите со мной поменяться? Я вам — все мои звания, а вы мне — свои тридцать лет?! Нет, вы совершаете ошибку.

— Но я имею право на ошибку?

— Имеете. Полное.

Меня часто спрашивают, чувствую ли я разницу в возрасте? Все-таки разница порядочная — было 26. Сейчас уже 25. Теперь она сокращается…

Но я никогда ее не чувствовала.

— У меня такое ощущение, что мне по-прежнему тридцать лет. Почему? — спрашивает он.

Мне-то иногда казалось, что ему еще меньше.

* * *

В мае, который он так любит, потому что после мая наступает лето, позвонила Иветта Воронова, директор Международной благотворительной программы «Новые имена», пригласила в гости. Ходить в гости Микаэл Леонович не любит.

— Нужно серьезно поговорить, — настаивает Иветта. И мы отправляемся к ней домой то ли с деловым, то ли со светским визитом, пока еще не знаем. Но, зная Иветту Николаевну, скорее предполагаем, что цель нашего визита все-таки окажется деловой.

Так и получилось: Иветта Николаевна предлагает Микаэлу Леоновичу возглавить экспертный совет программы и стать ее художественным руководителем. Это ему близко. Тем более что он бывал на концертах «Новых имен», некоторых ребят уже знает.

Когда он окажется на репетиции концерта в Большом зале консерватории и будет играть Саша Гиндин, его любимец, которому тогда было шестнадцать, он не сдержится и крикнет из зала: «Браво!».

Он никогда не может сдержаться, когда видит, слышит, чует талант. А на талант у него особый нюх. Просто для него есть цветные и черно-белые люди. Вот те, что талантливые, для него — цветные. Именно поэтому ему так интересно общаться, что-то делать в программе. Она уже налажена, как часовой механизм. Когда кто-то злится на Иветту Воронову — а характер у нее не из самых простых, — он всегда встает на ее защиту:

— Да она мотор этой программы. Вы только представьте себе, что будет, если ей это надоест.

Но вот чего он не любит больше всего — так это просто представительствовать. Он обязательно должен что-то делать. И он присутствует на прослушиваниях, репетициях, вмешивается в репертуар предстоящих гастролей. Где бы они не были — в маленьком городе Мышкине, в Большом зале консерватории или в Риме, куда «Новые имена» должны ехать по приглашению Папы Римского…

Нещадно палящее солнце загнало под тенты маленьких римских кафе многочисленных туристов. Работать здесь днем невозможно. Сиеста. Местные в это время или отсиживаются по домам, или присоединяются к пестрой толпе приезжих, разморенно попивающих прохладительное в бесчисленных тратториях, расположенных в тени зданий. Но даже тень не спасает от жары. Прохлада внутреннего двора папской обители — летней резиденции Папы в маленьком городке Кастель Гондольфо под Римом — воспринимается как чудо. В этом дворце, построенном в XVII веке над живописным озером Альбано, Папа проводит летние месяцы, скрываясь, как и все смертные, от плавящегося асфальта римских дорог. На фасаде дворца — лоджия Благословения, с которой Папа по воскресеньям общается с многочисленными паломниками, стекающимися на площадь. Но пока Папы здесь нет.

Через тяжелые кованые ворота нас пропускает один из начальников папского секьюрити, предварительно пересчитав по головам и тщательно сверив фамилии с заранее утвержденным в Ватикане списком. Папские служащие с некоторой опаской присматриваются к располагающимся в квадрате внутреннего двора юным музыкантам. Ветер треплет ноты на пюпитрах. Начинается репетиция завтрашнего концерта. Любой звук летит, ударяется в одну стену и отбрасывается к противоположной,

улетает наверх и задерживается огромным тентом. Он перекрывает весь двор и, сохраняя здесь тень, держит, как в плену, музыку. Природная акустика здесь прекрасная. Но ее же нужно поймать. Встанешь не там — звук приглушается, а если найдешь точку — летит, как камень, брошенный в воду, обрастая кругами-обертонами.

Дирижер Игорь Дронов нервничает. Это передается и музыкантам — солистам ансамбля «Новые имена». Ему не нравится звучание, он не может «поймать звук». Здесь нужны уши со стороны. Микаэл Леонович ходит по двору, хлопает в ладоши, просит поиграть в одном месте, в другом:

— Все ясно. Стойте здесь. Мальчики, гобой, кларнет, когда играете, немного приподнимайте раструбы. Рояль подкатите сюда. Звучание идеальное!

Напряжение охраны спадает — они сбегаются и слушают репетицию. Но вот мы чувствуем новый виток напряжения. Охранники опять начинают двигаться, словно в танце, смысл которого понятен им одним. Появляются швейцарские гвардейцы в колоритной полосатой форме. Значит, Папа уже совсем близко. Мы сидим в кафе на площади перед резиденцией и наблюдаем за волнением, охватившим толпу, которая ждет здесь Папу. Но «Мерседес-600», сопровождаемый эскортом мотоциклистов, появляется с другой стороны. Папа возвращается со своего отдыха в Альпах, чтобы завтра присутствовать на концерте «Новых имен».

Публика на концерте — человек триста — разделена на две половины. По одну сторону от импровизированной сцены сидят «наши» — те, кого пригласил наш посол. По другую — приглашенные Ватиканом. В первом ряду сплошь краснеют кардинальские шапки — курия в полном сборе. Сбоку, в большом кресле, похожем на трон, восседает Папа Римский.

Он нам хорошо виден — мы сидим в первом ряду, на стороне «наших», и Микаэл Леонович волнуется, по-моему, больше, чем на собственных выступлениях. Он красив, элегантен, впрочем, как всегда, но я чувствую, как все у него натянуто внутри. Мне кажется, что он дирижирует лопатками, когда выступает ансамбль солистов. Он весь в них, и как реагирует на происходящее Папа Римский — ему почти безразлично. Как сыграют — вот это важно.

На концерт приехал Анатолий Карпов, который возглавляет в программе «Новые имена» попечительский совет. Он подходит к нам, хотя до этого мы не были знакомы. Но как-то сразу — в поездках, видимо, это происходит иначе, чем в другой обстановке, — возникает чувство симпатии и взаимного интереса. Завтра — концерт в посольстве. На обязательной, протокольной

части мы присутствуем. Потом сматываемся вместе с Карповым и его помощником Сережей Петелиным, ходим по каким-то маленьким кафе.

На следующий день практически весь Рим проходим пешком. Микаэл Леонович здесь впервые, а Карпов хоть и бывал, но всегда был настолько занят, что видит его тоже как будто в первый раз. Набредаем на какой-то магазин. Судя по витрине, не из дешевых. Заходим. Оказывается, магазин продается с молотка, поэтому все, что там есть, на порядок дешевле, чем в других аналогичных магазинах.

— Вера, помогите Толе одеться. Ему это просто необходимо, — говорит мне на ухо Сережа.

Чувствуя необычных покупателей, вокруг нас начинают крутиться продавцы. Карпов только что получил какой-то гонорар от итальянцев. И мы покупаем ему гардероб по полной программе. От галстуков и рубашек до плаща и смокинга.

На другой день в посольстве распространяются невероятные слухи о том, что Карпов и Таривердиев скупили пол-Рима. Приходится не обращать внимания — слышали и не такое… Но вечером — редкий случай для Карпова — он может продолжить паузу в своих бесконечных скитаниях по странам и турнирам: нас пригласил владелец загородного ресторана. По ночной дороге мы едем в сторону Римских холмов. Где-то на полпути в Кастель Гондольфо — ресторан, хозяин которого нас ждет. В разговоре выясняется, что он коммунист, в детстве видел Сталина и ужасно этим гордится. Нам смешно. Но, слава Богу, политических дискуссий не возникает: местные шахматисты ждут Карпова на сеанс одновременной игры. Хитрый коммунист не мог пригласить отужинать просто так. Микаэл Леонович никогда не играл в шахматы, всегда предпочитая нарды. Но здесь ему интересно — все-таки чемпион мира. Расслабляться Карпов, вероятно, не умеет. И как только сеанс одновременной игры заканчивается, естественно, его полной победой, мы едем к какому-то итальянскому графу, плутаем по ночной дороге, звоним с автозаправочной станции, чтобы уточнить адрес, наконец находим его…

Зачем мы туда ехали? Непонятно. Может быть, для того, чтобы, долго плутая по итальянской ночи, выехать в конце концов на древнюю Аппиеву дорогу и еще раз убедиться, что все дороги ведут в Рим?

Когда мы узнали, что Иветта Воронова собирается провести концерт в Сент-Джеймском дворце, в присутствии королевы Английской, Микаэл Леонович прокомментировал это так:

— Если выбирать между королевой Английской и Иветтой, я ставлю на Иветту.

И был, как всегда, прав. Мы оказались в Лондоне весной, через пять лет после операции. В Лондоне светит солнце и цветут нарциссы. Небо голубое, а трава зеленая. Но в помещениях — жуткий холод.

Мы попадаем в Сент-Джеймский дворец без каких-либо проверок и проволочек — это вам не папское секьюрити. Поднимаемся по лестнице, бросаем пальто на кресла, прямо тут же, где будет проходить репетиция, а вечером — концерт. Но ненадолго. Холодно и еще не натоплено. Королевская семья переехала из этого дворца в Букингемский вскоре после войны, здесь никто не живет. Только иногда проводятся концерты и приемы. Горничные пылесосят ковры и мебель. Буднично глазеет со знаменитого портрета Генрих VIII, убивший своих шестерых жен и построивший это здание.

Для Микаэла Леоновича это героизм — приехать на репетицию к 10 утра. Но что делать? Вечером — концерт. Кажется, опять рутина — проверка рояля, которого здесь нет, но который привозят на каждый отдельно взятый концерт. Проверка акустики, прогон концерта, последние штрихи. Почему-то всегда больше всего запоминаются именно репетиции. Концерт — это всего лишь точка, до которой было что-то, может быть, самое главное. Ожидание события. Процесс поиска, что-то романтически незавершенное — можно попробовать так, а можно по-другому. Можно повторить, и нет окончательного варианта. Во всем законченном есть нечто неизбежное. А на репетиции — нет. На репетиции — общение, оно всем доставляет радость. Я вижу, как они понимают друг друга. Понятно каждое слово, жест, намек. Потом Саша Гиндин скажет:

— Для нас, когда мы играли в Сент-Джеймсе, главным был не принц Майкл, а Микаэл Таривердиев.

Принц Майкл Кентский появляется ровно в 19.30, когда все уже расселись по местам. Но мы увидели его чуть раньше — нас провели в тронный зал, где он ждал, чтобы познакомиться, сфотографироваться на память, пока гости пьют шампанское. Он поразительно похож на Николая Второго, прекрасно говорит по-русски — это дает повод англичанам иронизировать, что принц Кентский был бы не против занять русский престол.

— А почему бы и нет, — говорит Микаэл Леонович, — он мне очень нравится.

На следующий день происходит и вовсе невероятное. Микаэл Леонович покупает галстук, как у принца Майкла, и начинает завязывать его так же — большим, широким узлом. Это — точно

знак высшего расположения. Особенно учитывая то, что Майкл — иностранец, правда, слава Богу, не режиссер, а всего лишь принц. Вывод:

— Симпатичный мужик.

Март. В Лондоне настоящая весна. Но мы все время мерзнем. Удивляемся английским школьникам, которые с красными от холода коленками ходят по улице в гольфах. Жутко холодно и на закрытой веранде у Терри Льюиса, который болен гриппом и тем не менее принимает нас у себя в одной рубашке.

В подарок мы привезли ему армянский коньяк. Микаэл Леонович заранее придумал, что он скажет, когда вручит бутылку: «Любимый коньяк Черчилля».

То, что Терри — коробочка с сюрпризами, мы знаем. Но к такому ответу никто из нас не готов:

— А, старый жулик! Мой дед был членом его кабинета министров. Тоже был жуликоватый старик.

И рассказывает историю, которую за что купили, за то и продаем.

Во время войны, когда шли поставки по ленд-лизу, Черчилль собрал свой кабинет и сказал, что от русских пришла неожиданная заявка. Просят срочно поставить миллион презервативов самого большого размера. Собрали представителей промышленности и стали размещать заказ. Но Черчилль выставил условие. Каждый презерватив проштамповать: «made in England. Самый маленький размер».

Микаэл Леонович жутко любит дарить подарки.

Когда он получил деньги за «Семнадцать мгновений», они просто жгли ему карманы. В какой-то компании одна из женщин, работавшая на картине, сказала:

— Ах, черт, был бы у меня магнитофон, насколько было бы легче!

Тогда это была довольно большая редкость. Микаэл Леонович снялся с места, поехал в магазин и привез ей магнитофон. Она была совершенно посторонней женщиной. Муж ей не поверил, и это чуть ли не стало поводом для развода. А она и вправду была посторонней.

Получать подарки он тоже любит.

— Только не дари мне ничего полезного, — говорит он.

Полезное — это одежда. Или что-то еще очень утилитарное. А вот игрушки! Игрушки — это всевозможные аппараты: электронные, механические. В общем, все, что движется или служит для того, чтобы обеспечить движение. Очень важно, чтобы загоралось как можно больше лампочек. А еще — чтобы была инструкция. Инструкции регулярно переводит Мира, а я

регулярно набираю их на компьютере. Потом Микаэл Леонович тщательно сам вписывает схемы и переносит рисунки.

Всегда можно подарить зажигалку. Сколько бы уже ни было. Пригодится. Тем более что в нее тоже можно поиграть. Можно подарить что-нибудь для фотоаппарата и фотографирования. Фотографирует он с детства. Делает это не просто профессионально, но по высшему классу. Если начинает снимать после значительного перерыва, то обязательно прорабатывает теоретическую литературу, технику фотографии. У нас целая библиотека по фотоделу.

Когда его спрашивают, почему он снимает, он отвечает:

— От комплексов. Всегда хотелось рисовать, но рисовать не умею. А цвет, композицию чувствую.

На всех документах — моих и его — только фотографии, сделанные им самим.

Когда он делал мой портрет, он поставил свет (дома есть не только фотолаборатория, но и весь набор профессионального освещения), сделал кучу проб. Проявил пленку, напечатал с сотню контролек. Выбрал одну. Весь следующий день проявлял. Это было какое-то колдовство: он выделял глаза, высветлял волосы, пробовал, искал. Потом, когда он поставил этот портрет, который назвал «белое на белом», на пюпитр рояля, все, кто приходил, думали, что это карандашный рисунок. Лучшие его портреты — автопортреты. Не было поездки, чтобы он не брал с собой фотоаппарат. Если не большой «Никон», то хотя бы маленький. Печатает фотографии сам, в том числе цветные, сутками просиживая в фотолаборатории. «Я ловил ощущения» — это принцип его жизни. И эти ощущения остались запечатленными и в фотографиях, и в музыке.

Меня каждый раз поражает, как он пишет музыку. Каждый раз это необъяснимо, это похоже на чудо. Вот он приехал с записи передачи «Вокзал мечты», где Юрий Башмет просит его написать концерт для альта. Это происходит в пятницу. Суббота и воскресенье — у него записи дома, работа над очередной картиной в студии со звукорежиссером. Приезжает наш приятель с женой, Микаэл Леонович отвлекается, мы садимся обедать. Обед подходит к концу, когда он вдруг углубляется в себя, делает какой-то еле заметный знак звукорежиссеру, они уходят в студию. Через полчаса он зовет нас:

— Хотите послушать концерт для альта и струнного оркестра?

Этот концерт просто выскакивает из него. Такое ощущение, что вот открылся какой-то канал связи, по которому он его уловил. Все в восторге. Он сам перевозбужден. Но я-то знаю, в

какой чистоте он содержит этот свой внутренний инструмент, чтобы вот так сесть, сыграть, уловить, настроиться. Поймать ощущение. А так — это воспринимается, как какое-то чудо.

Потом он садится и кропотливо пишет партитуру. Потом ему надоедает именно это сочинение, и он его забрасывает. А сколько раз я доставала что-то из шкафа, где стоят старые пленки, старые записи?! И открывала для себя что-то новое, что валялось годами и он об этом даже не вспоминал.

— А, это?! А я и забыл, что это есть.

Мы пришли на «Нику» с опозданием — церемония уже началась. Он чувствовал себя неважно, и вообще, мы не знали: пойдем или не пойдем. Но потом все-таки собрались — он был в числе «номинантов». Ждали начало второго отделения, стояли курили в строго отведенном для этого месте, то есть на лестнице. Настроение улучшалось по мере того, как подходили разные люди, о чем-то весело болтали. Появился Илья Дадашидзе:

— Микаэл Леонович, ответьте на вопрос для радио «Свобода». Вот вы тут празднуете, а если завтра начнется война в Чечне?

— Этого просто не может быть!

— Почему вы так думаете?

— Да потому что это абсурд. Этого просто не может быть. Не может быть, и все.

Микаэлу Леоновичу вручают «Нику», мы сидим до конца церемонии, возвращаемся домой. И узнаем, что в Чечне началась война. Телевизор включен почти все время — ждем новостей. В какой-то из дней я залезаю в шкаф, где лежит масса «неопознанных» пленок. Выбираю одну из них. Кажется, что-то мы искали — шла подготовка авторского компакт-диска Микаэла Леоновича. Слушаем:

Топот ног, топот ног, топот ног.
Он шагал, он шагал, сколько мог.
Он шагал, он шагал с ними в ряд.
Убивать, убивать, убивать.

Вместе с ротой моей
Я по длинным траншеям
Впился в жгучую мякоть войны.
Зачем? Зачем? Зачем? Почему? Почему?
Для чего, для чего? Для кого?

Я слышу с пленки удивительный хрипловатый голос. Это цикл на стихи Хемингуэя, который я прежде не слышала. Такое ощущение, что это о Чечне, о том, что происходит там сейчас. Но это написано около тридцати лет назад для спектакля «Прощай, оружие», который был запрещен, когда случились события в Чехословакии. Микаэл Леонович слушать этого по-прежнему не может — выскакивает из студии, я слушаю одна. Потом я просто заболеваю этим циклом. В ушах стоит: «Зачем? Зачем? Почему?»… «Страшно гибнуть, помогите!»…

В наш последний год здесь ему все время не хватает солнца.

— Нет, уехать, что ли? Свинский климат все же в Москве!

Мы бегаем за солнцем.

В конце января летим в Эйлат, на Красное море. Он всегда мечтал побывать в Израиле, больше всего в Иерусалиме. Когда-то, когда вышел роман Орлова «Альтист Данилов», пришел восторженный Рудик:

— Это почти что «Мастер и Маргарита».

Микаэл Леонович усмехнулся.

— Мика, а ты представляешь себе эту комнату в Останкино из «Альтиста Данилова»? — спрашивает Мира.

— Нет, не представляю, — отвечает он.

— А подвал на Арбате?

— Да в этом подвале я просто жил.

— Мика, когда ты жил в подвале на Арбате? — удивляется Рудик, не врубаясь в диалог и не понимая, в чем дело.

Он действительно жил в подвале Мастера на Арбате. И Ершалаим он видел. Он читал «Мастера и Маргариту», свою любимую книгу, много-много раз и всегда плакал в конце. В Булгакове, в его судьбе, в отдельных черточках его биографии он чувствовал какое-то внутреннее родство.

Попав в Израиль, мы две недели проводим в Эйлате. Почти каждый день звонит Миша Калик:

— Приезжайте! Пять часов езды!

— Миша, в Иерусалим приедем специально. Обязательно приедем. — Он не хочет уезжать от тепла, от моря в зимний Иерусалим.

— Миша, может быть, приедете вы? — в свою очередь уговариваю я Калика.

— Вера, мне уже много лет… Мне тяжело вести машину через перевал и приехать только на два дня.

Две недели дистиллированного счастья.

На один вечер приезжает Александр Бовин с женой. Вечером идем во французский ресторан, который тут же, в гостинице.

Назавтра я встречаю девушку, которая прошлым вечером помогала подавать за столом.

— Вчера приезжал посол России в Израиле, — говорю ей, — ему у вас понравилось.

Она удивляется:

— А я думала, что это ваш муж посол.

Я привыкла к тому, что его всегда выделяют среди других, даже когда не знают, кто он.

Возвращаемся в Москву, из 26 градусов тепла в 26 мороза. На следующий день в Малом зале консерватории Алексей Паршин играет отделение его музыки для органа. Премьера хоралов «Подражание старым мастерам» и пьес «Настроения».

— Ну что он во мне нашел, — спрашивает меня Алексей, — что так ко мне хорошо относится? Я ведь этого не заслужил.

На самом деле Алексей Паршин — органист редкостно одаренный и необычный.

— Леша, но вы же сами знаете себе цену. Вы замечательный и талантливый.

В первом отделении Паршин играет Баха. В перерыве Микаэл Леонович заходит к нему в артистическую, замечает, что у Алексея дрожат руки.

— Вы что, волнуетесь?

— Конечно, еще бы. Ведь все же автор в зале.

— Ну так скажите ведущей, чтобы она вышла в начале второго отделения и сказала бы: «Автора попрошу выйти из зала к ебене матери». Вот и все проблемы.

Леша смеется. Играет замечательно, спокойно и артистично, как всегда. Публика в восторге.

Через три дня — премьера в театре «Сфера» оперы-сказки «Король-Олень». Микаэл Леонович ходит на репетиции. Работать с Екатериной Еланской ему приятно, это уже третий спектакль, который ставит театр с его музыкой.

Именно Еланская вернула его в драматический театр. Много лет он был уверен, что для драматического театра писать больше никогда не будет. Еланская звонила ему методично в течение, наверное, года. «Сфера» ему нравится. Вариант Камерного театра — ему это близко. Когда нет помпезности и пафоса. Это театр его интонации. Студийность, никаких примадонн, да и режиссер необычный. Первый спектакль, который мы посмотрели в «Сфере», — «Театральный роман».

— Не представляю, как можно поставить Булгакова, — говорит он, когда понимает, что больше отказываться от приглашений прийти в театр неудобно. От спектакля в восторге. Так он стал работать с Еланской. Сначала сделал музыку к

спектаклю по Аверченко «Преступная троица», потом — по Набокову «Король, дама, валет». Потом Екатерине Ильиничне приходит в голову сделать театральный вариант «Короля-Оленя». Ищем ноты. Они должны быть в оркестре кинематографии. Но их там нет. Выясняется, что появился там какой-то американец, судя по всему, из наших «бывших». Попросил партитуру «Короля-Оленя». Ему отказали. Он предложил оставить залог в двести долларов. Ему выдали ноты. С ними он и исчез. Потом «Король-Олень» вынырнул в каком-то театре в Лос-Анджелесе.

— Нет, не буду восстанавливать партитуру. Не хочу возвращаться к старой работе.

Но Еланскую и это не остановило. У нас дома оказались клавиры. Партитуру для театра по фонограмме восстановил Сергей Рудницкий, музыкальный руководитель театра «Ленком», к которому Микаэл Леонович относится с уважением, а к некоторым его работам, например к «Свадьбе Фигаро», просто восторженно.

Летим на фестиваль «Белое солнце Адлера». Прилетаем — солнечная, теплая погода сменяется дождем и холодом. В тот день, когда мы возвращаемся в Москву, в Сочи появляется солнце, опять тепло.

— Неужели ты не понимаешь, что на этот раз Бог против нас? — Он никогда не может смириться.

В Ермоловском начали ставить «Марию Стюарт» по Шиллеру. Позвонил Владимир Андреев, предложил написать музыку. Барьер по отношению к драматическому театру снят, и Микаэл Леонович соглашается. Накануне нашей поездки в Сочи пленка с записью музыки к «Марии Стюарт» передана в театр. Последний номер, последняя музыка — «Реквием».

Мы летим в Сочи. На наш любимый «Кинотавр». А потом — в «Актер». А потом — как получится.

Прилетаем в Сочи — портится погода. Десять дней холодно, идет дождь. Мы переезжаем в «Актер». Нам помогает перебраться Сережа Урсуляк, который в этом году член жюри основного конкурса на «Кинотавре». Картина «Летние люди» в конкурсе «Панорамы».

Погода начинает улучшаться. Смотрим закрытие фестиваля по телевизору. Объявляют результаты конкурсов. «Панорама» — Гран-при — фильм «Летние люди». Звонит Сережа Урсуляк:

— Микаэл Леонович, я знаю, что это ничего не означает.

В Москву ему лететь не хочется.

— Мне здесь хорошо, я спокоен.

Но в Москву возвращаться надо — билеты у нас на 25 июля.

Накануне звонит Мира. Мы обсуждаем детали завтрашнего перелета.

— Все уложено. Теперь осталось только долететь, — говорю я.

— Долетим. Не делайте проблем, — успокаивает нас Микаэл Леонович.

Мы смотрим телевизор. Идет какой-то фильм о людях, которые спасают другим жизнь.

— Вот это профессия! Спасатель! Не то что композитор.

Погода в эти дни стоит пасмурная. Низкое небо, ветер, море все перебаламучено. Ночью вдруг как будто кто-то разводит руками тучи. Небо усыпано звездами. Мы сидим на балконе и представляем себе, как будто мы летим на космическом корабле.

— Какое любимое состояние природы?

— Рассвет. Я люблю, чтобы небо было голубое, а трава зеленая.

Он встает на рассвете. Оголтело поют птицы. Он выходит на балкон. Выкуривает сигарету. Смотрит в сторону рассвета. Небо голубое, а трава зеленая. Есть все, что он любит. Есть море, есть солнце, есть ощущение полета, есть любовь. Есть музыка.

Мы летим тем рейсом, каким и собирались лететь.

23 октября 1983 г. — 25 июля 1996 г.

Иллюстрации

Балик — так нежно называла его мама.
Потом это стало моей привилегией.

Мама. Этот портрет он особенно любит.

Кто-то сфотографировал его
во дворе тбилисского дома.

Первый в жизни фотоаппарат.

С мамой на отдыхе в Кисловодске.

Первая встреча с отцом после его возвращения из тюрьмы.

С лучшим другом Игорем Агладзе.

Импровизировать
гораздо интереснее,
чем играть по нотам.

Шляпа, купленная на первый гонорар.

Студент, ученик Арама Хачатуряна.

На прослушивании музыки к кинофильму "Разгром". В студии заняты кто чем. Калик и Таривердиев одинаково сосредоточенны.

Вот еще когда было положено начало коллекции трубок!

Мне кажется,
он всегда похож на Короля-Оленя.

На съемках фильма
"До свидания, мальчики!"
с Леонидом Афанасьевым
и Мишей Каликом
(Миша, как всегда,
в шляпе).

На встрече с Мартиросом Сарьяном в Ереване.

С Беллой Ахмадулиной.

В кабинете Юрия Любимова на стене есть автограф и Микаэла Таривердиева.

Андрей Вознесенский — Микаэл Таривердиев. Типичный ракурс непрекращающегося диалога.

Лариса Маслюк — одна из немногих, кто отстаивал музыку Микаэла Таривердиева на телевидении. Именно она сняла знаменитые "Сонеты Шекспира".

Запись — это всегда азарт работы.

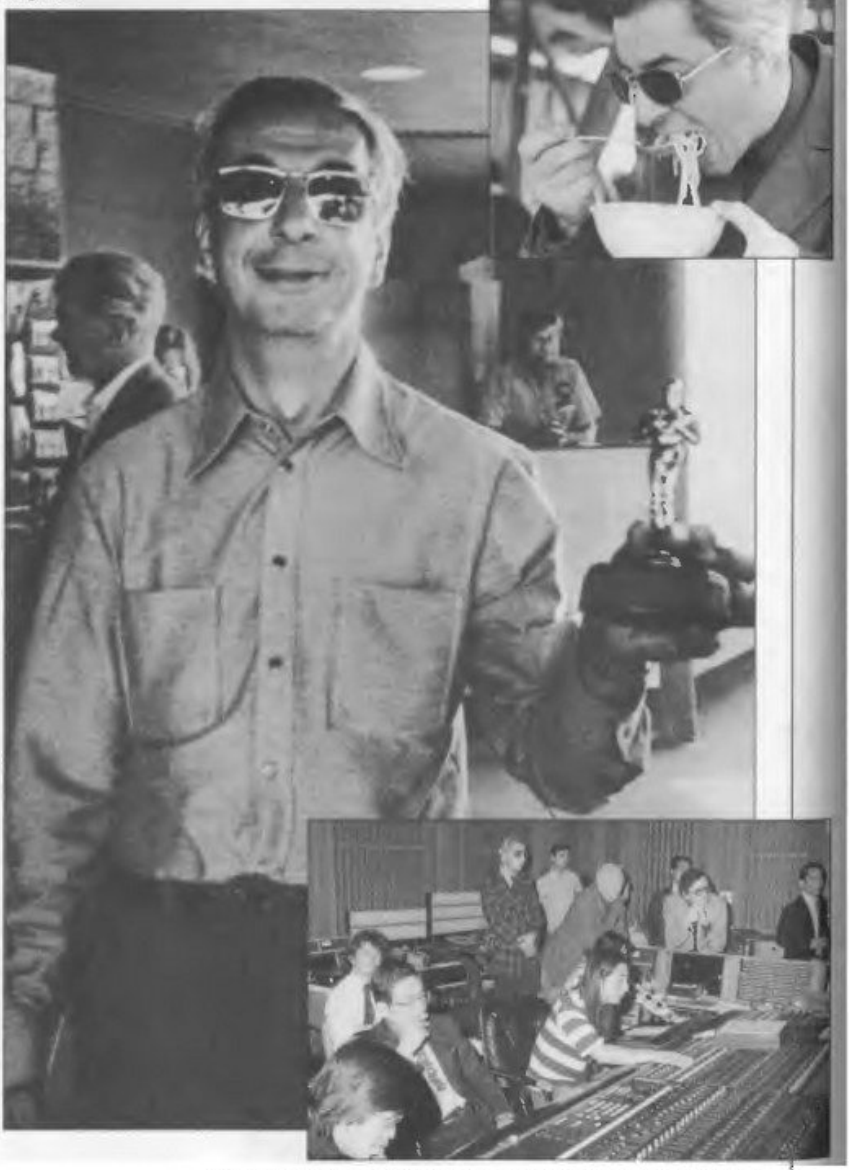
Где бы ни проходили его концерты — в Ленинграде или в Донецке, прямо после спуска в шахту публика чувствует, что его музыка — это состояние души.

С Еленой Камбуровой и Валентиной Толкуновой.

С трио "Меридиан".

С Галиной Бесединой и Сергеем Тараненко.

Сувенирный "Оскар" гораздо интереснее, чем любая премия. Это то, с чем можно играть.



На японской звукозаписывающей студии "Виктор" с Марком Фрадкиным и Андреем Петровым.

Встать на водные лыжи можно из любого положения.

Он считает, что лодка — одно из лучших изобретений человечества. Она имеет совершенную форму.

Какой удар! Партия в теннис в паре с Игорем Коваленским. Но теннис не стал его страстью.

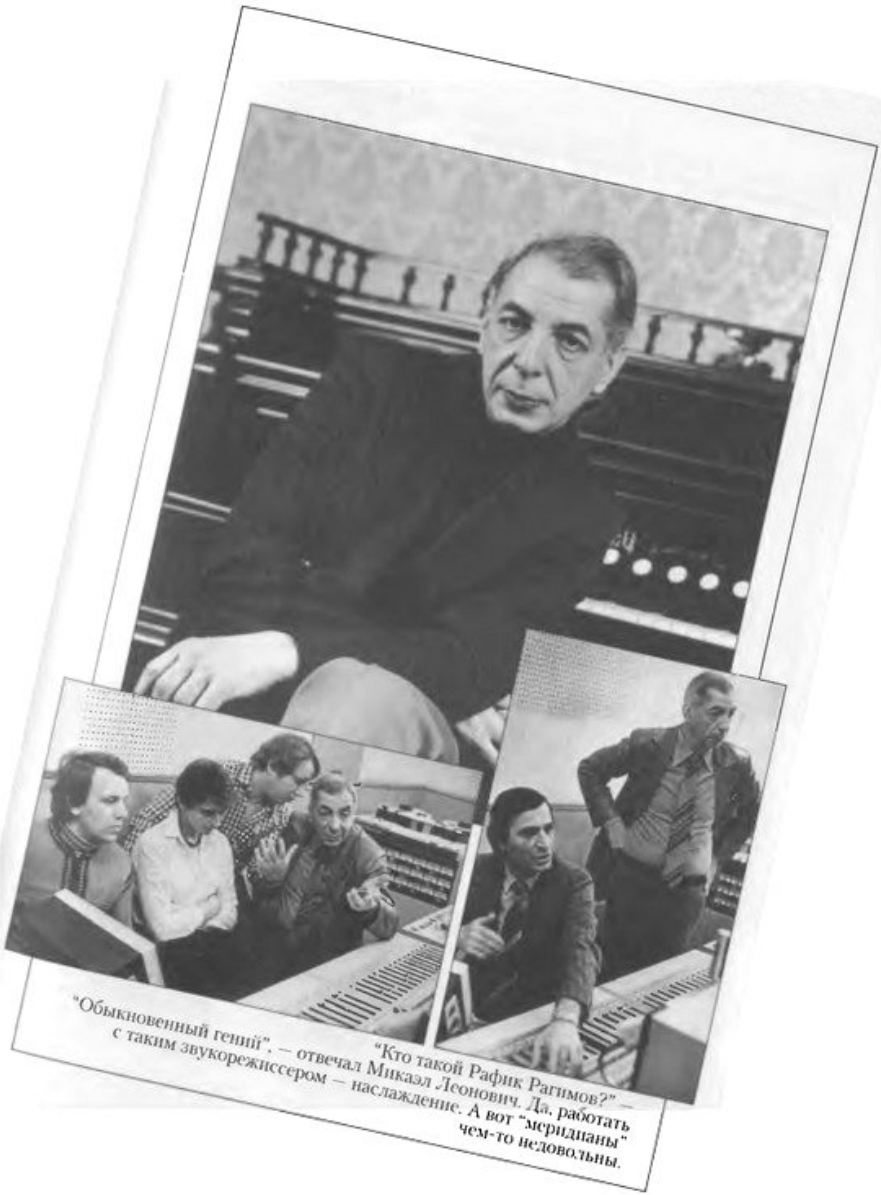
Три любимых занятия, три страсти. Фото. Виндсерфинг. Музыка.

Майя Плисецкая — такой увидел ее через объектив фотоаппарата Микаэл Таривердиев.

Его всегда занимают отражения. Игра звуков. Игра света. Игра воображения.

БАМ. Это и правда похоже на край света.

Сергей и Татьяна Никитины, Елена Комарова,
Дмитрий Дубинский выступали в его авторских концертах.



"Кто такой Рафик Рагимов?" — "Обыкновенный гений", — отвечал Микаэл Леонович. Да, работать с таким звукорежиссером — наслаждение. А вот "меридианы" чем-то недовольны.

В этот момент для них ничего не существует, кроме виндсерфера.
Несколько ракурсов с Родионом Щедриным.

"Кто ты?" — опера для молодых, которую делали молодые.

Борис Покровский, дирижер Юрий Аранович, Микаэл Таривердиев — по-моему, он похож здесь на Маяковского.

"Граф Калиостро" — и правда очень веселая опера.

А вот моноопера "Ожидание" — грустная.

Поет Маша.
Мария Сергеевна
Лемешева.

Дирижирует замечательный музыкант
Владимир Агронский.

Фото Валерия Плотникова.
Ему, как всегда, удалось уловить что-то очень важное.

В чем-то Карен похож
на своего отца.
Не только внешне.
Он нежен, мужественен
и благороден.
Хотя, конечно, он другой
человек, "другое дерево".

Две "Ники" на протяжении четырех лет — это совсем неплохо.
Третья будет позже.

Первую "Нику" вручает Никита Богословский.

Счастливый момент!
С Гарри Гродбергом
после премьеры симфонии
для органа "Чернобыль".

А это мы перед поездкой
в Лондон в посольстве
Великобритании.

Екатерина Еланская перенесла "Короля-Оленя" на сцену драматического театра. Вадим Коростылев доволен. Микаэл Леонович всегда чувствует себя хорошо в театре "Сфера".

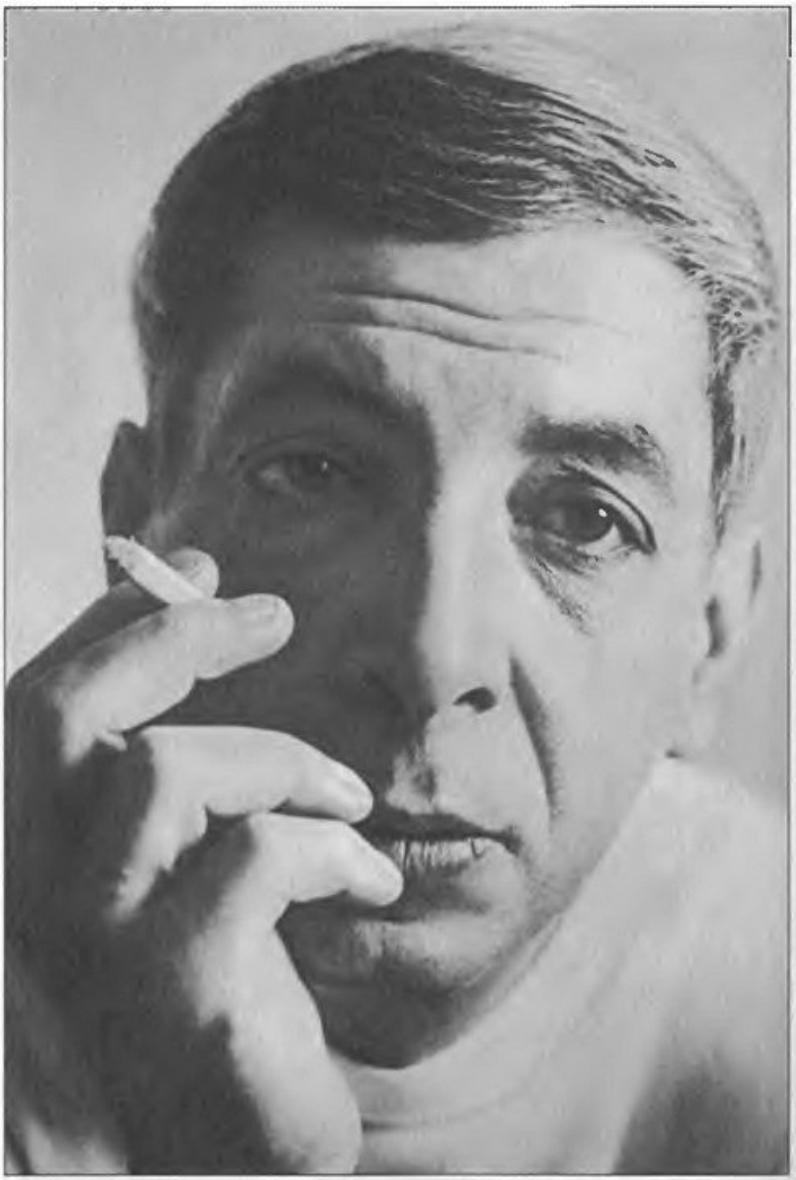
На площадях разных городов встречаются разные люди.

Рим. Это мы с Анатолием Карповым и Сергеем Петелиным.

А это Терри Льюис и его жена Кит в Москве. Мира, как всегда, помогает нам общаться.

Кот Кузя появился у нас из нотного магазина. Когда мы его везли домой, он кричал: "Караул, спасите, убивают!" Но вскоре стал полноправным членом семьи. Поражает всех "вписанностью" в обстановку и аристократическими манерами. И еще — любовью к хорошей музыке. Понятно — сошлись происхождение и воспитание.

"Плохой мальчик" Андрей Караулов со своей женой Наташей. Сын Филя за кадром, снимает.



Белое на белом. Автопортрет.

А это я, Вера. Такой он меня видит.

Впереди, нам казалось, нас ждет только радость.

notes

Note1

Разумеется, цены 50-х годов были другие. Но автор здесь и далее совершенно машинально переводит их в более привычные, соответствующие ценам после денежной реформы 1961 года. — Примеч. ред.